Eugène Müntz

# Leonardo DA VINCI

Autor: Eugène Müntz (fragmentos)
Edición en español: Mireya Fonseca Leal

Diseño: Baseline Co Ltda
61A-63A Calle Vo Van Tan
El cuarto piso
Distrito 3, Ho Chi Minh City
Vietnam

© Sirrocco, Londres, Inglaterra
© Confidential Concepts, Worldwide, Estados Unidos

ISBN : 978-1-78042-079-0

Reservados todos los derechos.
El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujan, plagien, distribuyan o comuniquen públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

# LEONARDO DA VINCI

*El sabio, el artista, el pensador*

EUGÈNE MÜNTZ

# CONTENIDO

I. INFANCIA DE LEONARDO Y SUS PRIMERAS OBRAS
P.7

II. LA CORTE DE LOS SFORZA, LA VIRGEN DE LAS ROCAS Y LA OBRA MAESTRA DE SANTA MARÍA DELLE GRAZIE
P.31

III. EL ARTISTA, EL PENSADOR Y EL SABIO
P.61

IV. LA CAÍDA DE LUDOVICO EL MORO Y SUS CONSECUENCIAS
P.99

V. SU REGRESO A MILÁN Y SU EXILIO EN FRANCIA AL SERVICIO DE FRANCISCO I
P.129

BIOGRAFÍA
P.156

ÍNDICE
P.158

# I. INFANCIA DE LEONARDO Y SUS PRIMERAS OBRAS

Leonardo da Vinci es el representante más completo del espíritu nuevo, la más alta personificación de la alianza del arte y la ciencia: pensador, poeta, fascinador sin rival. Al recorrer su obra, de una incomparable variedad, hasta en sus fantasías se encuentran, para emplear, ligeramente modificada, la feliz expresión de Edgard Quinet, "las leyes del Renacimiento italiano y la geometría de la belleza universal".

Si además de un pequeñísimo número de composiciones terminadas, *La Virgen de las rocas, La Última Cena, Santa Ana, La Gioconda,* la obra pictórica o escultórica del maestro ofrece fragmentos maravillosos, su obra dibujada nos adentra en toda la ternura de su corazón, en la riqueza austera de su imaginación. Acerca de ese aspecto conviene insistir en primer lugar.

Dos períodos de la vida humana han llamado particularmente su atención: la adolescencia y la vejez, la infancia y la edad madura le preocuparon con menor intensidad. Así, nos ha dejado una larga serie de tipos de adolescentes soñadores y entusiastas.

No conozco en el arte moderno figuras más verdaderamente libres, altivas, espontáneas y, digamos la palabra, más divinas, para oponer a las maravillas del arte antiguo. Aladas, diáfanas y, sin embargo, llenas de verdad, evocan, gracias al genio de Leonardo, regiones más perfectas que aquellas a las que tienen por misión llevarnos. Algunos hombres geniales, Arquímedes, Cristóbal Colón, Copérnico, Galileo, Harvey, Pascal, Newton, Lavoisier, Cuvier, han vinculado sus nombres a descubrimientos más ruidosos. Pero ¿alguno de ellos ha reunido esa universalidad de condiciones innatas, ha mostrado una curiosidad tan apasionada, un ardor tan penetrante en el estudio de las disciplinas más variadas, ha tenido esos relámpagos de genialidad y esa intuición reveladora de los vínculos ignorados entre hechos susceptibles de ser agrupados en una visión de conjunto?

He aquí, en rápidas pinceladas, algunos de los rasgos que han hecho de Leonardo, junto a Miguel Ángel y Rafael, el gran maestro del sentimiento, del pensamiento y de la belleza.

El pintor de *La Última Cena* y de *La Gioconda,* el escultor de la estatua ecuestre de Francesco Sforza, el sabio genial, nace en 1452 en la orilla derecha del Arno, en Empoli, entre Florencia y Pisa. El caserío de Vinci, donde vio la luz, se encuentra como perdido en los pliegues y repliegues que forman el Monte Albano. Algunos biógrafos nos hablan del castillo en el que Leonardo ha visto por primera vez la luz del mundo; citan, además, al preceptor de la familia, la biblioteca donde el niño encontró un primer alimento para su curiosidad. Eso es leyenda, proclamémoslo bien alto, no historia.

Existía ciertamente en Vinci un castillo, pero era una fortaleza, una ciudadela ocupada por los florentinos. En cuanto a los padres de Leonardo, no ocupaban más que una casa, muy modesta ciertamente, y no se sabe con seguridad si se encontraba en el pueblo mismo de Vinci o un poco más lejos, en la aldea de Anchiano. La servidumbre, a su vez, no comprendía más que una *fante*, es decir, una criada, con una remuneración de ocho florines anuales.

*Ser* Piero, *maese* Pedro, tenía 22 o 23 años en el momento del nacimiento de Leonardo. Fue, los documentos lo proclaman a pesar de su aparente sequedad, un hombre activo, inteligente, emprendedor, el verdadero artesano de la fortuna de los suyos. Salido casi de la nada, aumentó rápidamente su clientela y adquirió inmueble tras inmueble; en una palabra, de pobre notario de aldea, se convirtió en un personaje rico y honrado.

*Busto de una joven*, 1452-1519. Dibujo con tiza roja sobre papel. Galería de la Academia, Venecia.

*Ser* Piero se unió muy joven con la que, sin llegar a ser su mujer, debía ser la madre de su hijo mayor. Era una cierta Caterina, probablemente una simple aldeana del pueblo de Vinci o de los alrededores (un autor anónimo del siglo XVI afirma, sin embargo, que Leonardo, "por parte de madre, había nacido de buena sangre"). La unión duró poco: *Ser* Piero se casó el mismo año del nacimiento de Leonardo, mientras que Caterina, por su parte, se casó con uno de sus compatriotas, que respondía al nombre poco eufónico de Chartabrigha o Accattabrigha di Piero del Vaccha, probablemente también él un campesino (¡qué hacer en Vinci sino cultivar la tierra!). Contrariamente a las costumbres modernas y al código civil, fue el padre el que se encargó del niño.

Leonardo da Vinci unió a una belleza física por encima de todo elogio, una gracia infinita en todos sus actos; en cuanto a su talento, era tal que resolvía sin esfuerzo no importa qué dificultad se presentase a su espíritu. La destreza se unía en él a una fuerza muy grande; la inteligencia y el valor tenían en él algo de regio y de magnánimo. En fin, su reputación creció de tal manera que, difundida por todas partes mientras vivía, se extendió más todavía después de su muerte.

El historiador del arte Giorgio Vasari, a quien debemos esta elocuente evocación, termina con una expresión, intraducible, para pintar la majestad de la figura: "*Lo splendor dell'aria sua, che bellissimo era, risseneneva ogno animo mesto*".

Leonardo había recibido de la naturaleza una fuerza poco común: retorcía un badajo o una herradura como si fuesen de plomo.

Una especie de fallo, sin embargo, acompañaba sus aptitudes extraordinarias: era zurdo; sus biógrafos lo afirman formalmente. En su vejez la parálisis acabó también por hacerle perder completamente el uso de la mano derecha.

Desde el comienzo, el niño, y al respecto no vacilaremos en dar fe al testimonio de Vasari, mostró unas ganas desmesuradas, a veces incluso desordenadas, de saberlo todo; habría hecho los mayores progresos a no ser por la inestabilidad de su humor: comenzaba con ardor a estudiar una ciencia tras otra, iba desde el primer impulso al corazón del asunto, pero abandonaba con la misma facilidad el trabajo comenzado. En los pocos meses que dedicó a la aritmética, o más bien a las matemáticas, conquistó tal superioridad que confundía a cada instante a su maestro, poniéndole en apuros. La música no le atrajo menos, sobresalió singularmente en el manejo del laúd; ese instrumento le sirvió después para acompañar los cantos que improvisaba. En una palabra, como otro Fausto, quiso recorrer el vasto ciclo de los conocimientos humanos y, no contento con haber asimilado las invenciones realizadas por sus contemporáneos, quiso vincularse directamente con la naturaleza para volver todavía al campo de la ciencia.

El padre de Leonardo parece haber residido más a menudo en Florencia que en Vinci, y es seguramente en la capital toscana, no en la oscura aldea de los alrededores de Empoli, donde se manifestaron las brillantes disposiciones de su hijo. Se ha logrado determinar el emplazamiento de la casa de los Da Vinci: estaba situada sobre la plaza de San Firenze, exactamente en el lugar donde se levanta hoy el palacio Gondi, y desapareció a fines del siglo XV.

Según una leyenda que tiene a su favor todas las apariencias de verdad, *ser* Piero da Vinci, al que llamaron la atención las disposiciones de su hijo, llevó algunos de sus bocetos a su amigo Verrocchio para que diese su opinión. La impresión, se afirma, fue excelente, y Verrocchio no vaciló en encargarse de la instrucción del adolescente.

Si admitimos que éste contaba entonces una quincena de años, tendremos la verosimilitud a falta de la certeza. La mayoría de los artistas del Renacimiento, como he mostrado en otra parte, se distinguían por la precocidad. Andrea del Sarto fue llevado al aprendizaje a los 7 años; el Perugino, a los 9; *fra* Bartolommeo, a los 10; Miguel Ángel esculpía a los 15 años la máscara de sátiro que atrajo la atención de Lorenzo el Magnífico; finalmente, Mantegna pintó a los 17 años su primera obra maestra, la *Virgen de la Iglesia de Santa Sofía,* en Padua.

Leonardo da Vinci y Andrea del Verrocchio, *La Virgen con el Niño y ángeles*, c. 1470. Témpera sobre panel de madera, 96,5 x 70,5 cm. Galería Nacional, Londres.

Andrea del Verrocchio (nacido en 1435) sólo tenía diecisiete años más que el discípulo, diferencia que puede parecer relativamente débil ante un genio tan precoz como Leonardo. Agréguese que el valeroso escultor florentino se había desarrollado con una lentitud extrema. Había sido absorbido durante mucho tiempo por la orfebrería y por trabajos de orden secundario. No obstante su gusto creciente por la gran estatuaria, aceptó, hasta en sus últimos años, obras decorativas que constituían la delicia de sus contemporáneos, los Majano, los Cavitali, los Ferrucci. Un documento de 1488 nos muestra que hasta la víspera de su muerte se ocupaba en esculpir una fuente de mármol para el rey Matías Corvino. Por eso pertenece todavía al *Quattrocento*.

La crítica ha hablado de la simpatía establecida entre Verrocchio y Leonardo. En ninguno de ellos, afirma Río, el elocuente e intolerante autor del *Arte cristiano,* excluye la armonía a la fuerza; la misma admiración por las obras de arte de la Antigüedad griega y romana, el mismo predominio de las cualidades plásticas, la misma pasión por el acabado de los detalles en las composiciones grandes como en las pequeñas, la misma importancia dada a la perspectiva y a la geometría en sus relaciones con la pintura, el mismo gusto pronunciado por la música, la misma propensión a dejar una obra inacabada para comenzar otra y, lo que es todavía más llamativo, la misma predilección por el caballo de batalla, por el caballo monumental y por los estudios en relación con él.

Pero estos puntos de contacto, ¿no son más bien debidos al azar que al parentesco intelectual de los dos temperamentos? Y más de uno de los argumentos invocados por Río ¿no podría volverse contra él? Verrocchio es ante todo un espíritu limitado y un carácter burgués: Leonardo, al contrario, personifica la curiosidad insatisfecha, los gustos del gran señor, la gracia y la elegancia innatas. Uno se eleva laboriosamente a un ideal superior: el otro, al venir al mundo, trajo consigo ese ideal.

Junto a un maestro esencialmente sugestivo, Leonardo encontró varios condiscípulos que, sin alcanzar su gloria, conquistaron un puesto brillante entre los pintores. El principal de ellos fue el Perugino. No es imposible que Leonardo haya encontrado igualmente en el taller de Verrocchio a un artista mucho mayor que él que trabajó allí más bien como ayudante que como discípulo: Sandro Botticelli.

Dados el humor jocoso de Leonardo y su gusto por las mistificaciones; hay algo de Mefistófeles en él, tal vez también sus hábitos de lujo, es probable que se uniera con algunos jóvenes alocados que frecuentaban el taller de Verrocchio y cuya alegre banda escandalizó más de una vez a los apacibles burgueses de Florencia. ¡He ahí un rasgo de las costumbres florentinas! Si en los talleres umbrienses los pintores en ciernes (recordemos a Rafael) se mostraban suaves y tímidos, a la manera de jovencitas, en Florencia las acusaciones no cesaron, desde los tiempos de Giotto, de formar parte integrante de la educación artística. Leonardo, sin embargo, no debía tardar en abandonar esa práctica.

En el *Tratado de la pintura* (cap. DXXXVIII) recomienda formalmente no servirse de modelos sobre los cuales se extienda papel o piel delgada, sino, al contrario, dibujar las telas tal como son, teniendo en cuenta las diferencias de los tejidos. Por refractario que se mostrase Leonardo a las influencias contemporáneas, era imposible que entre su maestro y él no se produjese un cambio de ideas, de relaciones de estilo. Para captarlas mejor, opondré a las etapas del desarrollo de Verrocchio, tal como he tratado de definirlas antes, algunos de los puntos de referencia de la evolución de su inmortal discípulo.

Ignoramos, en verdad, cuándo entró Leonardo en el taller de Verrocchio, pero fue seguramente mucho antes de 1472, porque, en ese momento, a los 20 años, se hacía recibir como miembro de la corporación de pintores de Florencia. ¿Se me acusará de temeridad si, con esos datos, sostengo, contrariamente a la opinión común, que hubo entre discípulo y maestro un intercambió particularmente ventajoso para este último? ¿Que Leonardo ha dado a Verrocchio tanto, quizá más, de lo que ha recibido de él? Porque, en fin, cuando ese perfume de gracia y de belleza comenzó a hacerse sentir en la obra de Verrocchio, Leonardo no era ya un aprendiz, sino un maestro consumado.

*Estudio de ropaje para una figura sentada*, ca. 1470. Pluma, témpera gris y reflejos blancos, 26.6 x 23.3 cm. Museo del Louvre, París.

El *Bautismo de Cristo,* del que se hablará más adelante, no es la única obra donde la colaboración de ambos artistas es palpable, donde el contraste entre las dos maneras salta a la vista: ese contraste se advierte mucho más todavía entre las obras de Verrocchio anteriores a la entrada de Leonardo en su taller y las que fueron preparadas después. Vasari cuenta que, después de haber visto al ángel de rodillas pintado por Leonardo al lado del Cristo, Verrocchio, desalentado, arrojó los pinceles y abandonó la pintura.

El examen del cuadro confirma la veracidad de este relato. Nada más ingrato, nada más pobre que las dos figuras principales, la de Cristo y la de san Juan; ninguna distinción en las formas, ninguna poesía en la expresión: son figuras académicas penosamente ejecutadas de acuerdo con algún modelo feo y viejo, tomado de la clase obrera, algún minero o jornalero que ha consentido en posar ante Verrocchio (Charles Perkins señala con razón la dureza de las líneas, la sequedad del estilo, la ausencia de sentimiento). ¡Qué juventud y qué gracia acabadas, en cambio, en las de los ángeles que la tradición atribuye a Leonardo! Desde el primer momento el león hace sentir su garra y ha tenido razón Verrocchio para declararse vencido. No sería imposible que el fondo fuese igualmente obra del principiante: es un paisaje fantástico que no carece de analogías con el de *La Gioconda*. El colorido, de una gama grisácea, ofrece igualmente una gran similitud con el que Leonardo adoptó, principalmente en el *San Jerónimo,* de la Pinacoteca del Vaticano, en la *Adoración de los magos,* de la Galería de los Oficios, que por lo demás es sólo un esbozo, en La *Virgen de las rocas,* y también en su *Gioconda*.

Para resumir, diré que Leonardo no pensó, y con razón, en pedir a Verrocchio fórmulas acabadas, del género de aquellas que Rafael aprovechó tanto tiempo en el taller del Perugino. Más bien reveló a su maestro deslumbrado fuentes de belleza que éste no había sospechado y que apenas tuvo tiempo de explotar.

Entre los dos artistas, sin embargo, hubo un contrato tácito y una deuda recíproca, y con justo título sus nombres son inseparables en la historia del arte; porque si Leonardo ha tenido su parte, una gran parte, en los progresos de su maestro, cuyas últimas obras testimonian verdaderamente una inspiración superior, en cambio el paciente, el laborioso, el tenaz Verrocchio le enseñó a pensar y a buscar, que no era poco. Orfebre, perspectivista, escultor, grabador, pintor y músico a la vez, ese espíritu eminentemente curioso y pasablemente inquieto no podía menos de abrir a su discípulo los horizontes más variados; demasiado variados incluso, porque la dispersión de las fuerzas fue desde entonces el mayor peligro que amenazó al joven Leonardo.

A comienzos de la carrera de Leonardo, se encuentra, como en todos los grandes artistas, la leyenda de la primera obra maestra. Un granjero –se nos cuenta– había rogado a *ser* Piero da Vinci que hiciese decorar en Florencia una rodela que había fabricado con madera de una higuera de su propiedad; *ser* Piero encargó a su hijo que pintase allí algo, sin decirle de dónde procedía. Leonardo, al ver que estaba torcida y toscamente trabajada, la enderezó al fuego y se la dio a un tornero para desbastarla y pulirla. Después de haberla recubierto con pasta, se puso a reflexionar sobre el motivo que podría representar allí, algún asunto como para asustar a los que atacasen al propietario del arma, a modo de la Gorgona antigua. Con ese fin reunió en una habitación, donde sólo él entraba, lagartos, grillos, serpientes, mariposas, saltamontes, murciélagos y otras especies de animales extraños; al mezclarlos produjo un monstruo horrible y espantoso, cuyo soplo envenenaba y llenaba el aire de llamas; al salir de un peñasco sombrío y quebrado, arrojaba un negro veneno por sus fauces abiertas; sus ojos despedían fuego; su nariz, humo.

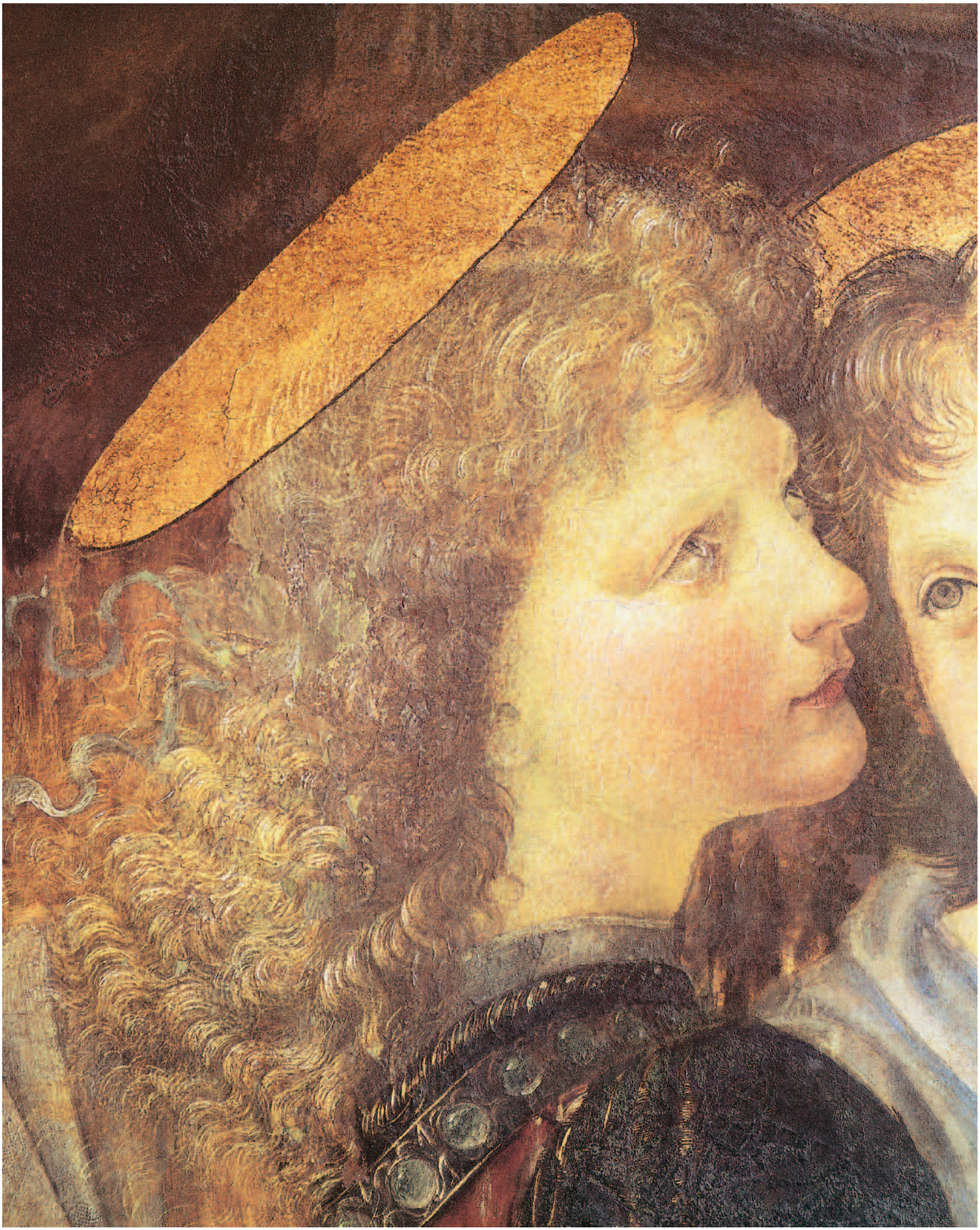
El artista sufrió mucho durante ese trabajo a causa del olor que despedían todos esos animales muertos; pero su ardor le hacía desafiarlo todo. Acabada la obra, como ni su padre ni el campesino reclamaban la rodela, Leonardo hizo avisar al campesino para que la fuese a buscar. *Ser* Piero fue una mañana a la pequeña habitación ocupada por su hijo, y después de llamar a la puerta, Leonardo la abrió pidiéndole que esperase un poco; el joven puso la rodela en el caballete y arregló la ventana de manera que la luz diese en la

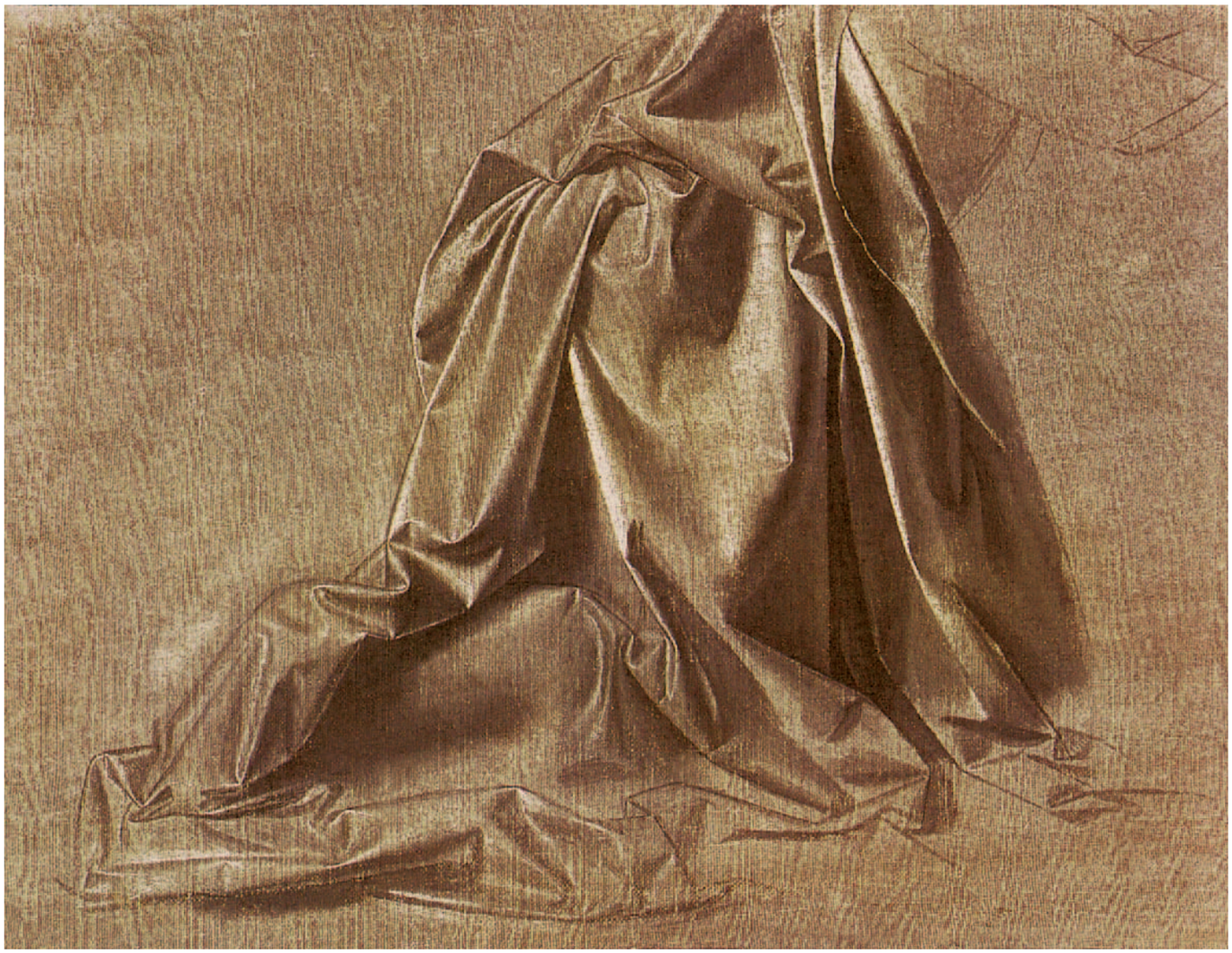
Taller de Andrea del Verrocchio, *Estudio del ángel del Bautismo de Cristo*, c. 1470. Punzón de metal y ocre, 23 x 17 cm. Biblioteca Real, Turín.

Leonardo da Vinci y Andrea del Verrocchio, El *Bautismo de Cristo*, 1470-1476. Óleo y témpera sobre panel de madera, 177 x 151 cm. Galería de los Oficios, Florencia.

Leonardo da Vinci y Andrea del Verrocchio, El *Bautismo de Cristo* (detalle), 1470-1476. Óleo y témpera sobre panel de madera, 177 x 151 cm. Galería de los Oficios, Florencia.

ECCE AGNVS





pintura con rayos deslumbrantes. *Ser* Piero, a la primera impresión, olvidándose de lo que iba a buscar, experimentó una conmoción, sin pensar que aquello no era más que una rodela y menos aún que se trataba de una pintura; retrocedió un paso, pero Leonardo le retuvo y le dijo: "Padre, esta obra produjo el efecto que esperaba; tómela y llévela". *Ser* Piero quedó maravillado y elogió mucho el extraño razonamiento de su hijo. Compró secretamente en casa de un comerciante amigo otra rodela, adornada con un corazón atravesado por una simple flecha, y se la dio al campesino, que le guardó toda la vida agradecimiento por ello. Luego vendió secretamente la rodela de Leonardo por cien ducados a unos mercaderes, que no tardaron en revenderla por trescientos al duque de Milán.

Se ha identificado durante mucho tiempo esa pintura con la que se encuentra en la Galería de los Oficios. Pero hoy los oráculos de la ciencia han decidido que no pudo haberse producido más que después de la muerte de Da Vinci y que tiene por autor a un cinquecentista deseoso de traducir con ayuda del pincel la descripción que Vasari había trazado con ayuda de la pluma. Inclinémonos ante este juicio, comprobando, sin embargo, que una *Medusa* pintada por Leonardo formaba parte desde mediados del siglo XVI de las colecciones del duque Cosme de Medici: un biógrafo anónimo lo afirma y el inventario de Cosme no es menos formal al respecto.

El cartón de la *Tentación de Adán y Eva* ha corrido la misma suerte que la *Medusa*. Todavía aquí hemos de contentarnos con la descripción de Vasari, corroborada por el testimonio del biógrafo editado por Milanesi.

*Ropajes para una figura arrodillada*, c. 1475.
Pincel, témpera gris y reflejos blancos, 28,8 x 15 cm.
Colección Barbara Piasecka, Princeton.

Así, desde su infancia, Leonardo buscaba motivos singulares: el monstruo pintado en la rodela, la Gorgona rodeada de serpientes, que chocan muy singularmente con las preocupaciones, cada vez más literarias, de los artistas italianos contemporáneos. Del mismo modo, en la *Tentación de Adán y Eva* le vemos perseguir los menores detalles de la vegetación. Su curiosidad ardiente se extendía hasta los problemas del orden más delicado, se diría más escabroso. Mientras, la gente se ha ingeniado para llenar una laguna tan deplorable; se ha enriquecido generosamente la obra de Leonardo con una serie de producciones que revelan seguramente la influencia del joven maestro, pero que se han considerado quizá con excesivo apresuramiento salidas de su propio pincel.

Una de las más antiguas y de las más interesantes es la *Anunciación,* expuesta en el Museo del Louvre. Ese cuadro, de muy pequeñas dimensiones (de 14 cm de alto por 59 cm de largo y 15 las figuras), tenía antes, según parece, otra forma. Se le ha atribuido a Lorenzo de Credi hasta el día en que Bayersdorfer, cuya opinión ha sido adoptada por Morelli, ha propuesto inscribir allí el nombre de Leonardo. El ángel, de cabellos rizados, que se arrodilla ante la Virgen con una especie de éxtasis, anuncia el de la *Anunciación* del Galería de los Oficios, del que hablaremos en seguida. La Virgen ofrece igualmente el tipo leonardesco, con un poco de morbidez. Pero ese tipo, ¿quién lo ignora?, se encuentra en todos los alumnos milaneses del maestro: en Boltraffio, y en muchos otros. Aunque la pasta sea muy gruesa, los accesorios como el pupitre ante el cual figura la Virgen, los bancos de los alrededores, etc., están reproducidos con muchísimo esmero. El paisaje del fondo es muy bello, tranquilo e imponente. Los árboles, por desgracia, se han ennegrecido.

La *Anunciación* del Louvre difiere de la de los Oficios, primero por sus dimensiones, su estrechez, enteramente anormal; segundo, por la actitud de la Virgen, que se muestra de perfil, mientras que, en el cuadro de los Uffizi, aparece de tres cuartos. Se ha vinculado con esa Virgen un estudio de cabeza de perfil, muy cubierta, conservada en la Galería de los Oficios. Otra cabeza, de tres cuartos, en la Biblioteca de Windsor no deja tampoco de ofrecer algunas analogías. En cambio, el ángel del Louvre anuncia el de los Oficios. Las actitudes son idénticas: la rodilla en tierra, la mano derecha en alto, la izquierda cayendo a la altura de la rodilla.

A pesar del encanto de esta bella página, es permitido vacilar sobre su autenticidad, y eso por varias razones. La *Anunciación* ofrece una claridad (quiero decir líneas rigurosamente reflexivas) que se encuentra raramente en las obras auténticas de Leonardo. Éste proscribía todo lo posible la arquitectura de sus composiciones (no hizo excepción a esta regla más que en la *Cena* de Milán), a fin de dejar el más vasto campo al paisaje y a la perspectiva aérea. La presencia del magnífico zócalo antiguo, que sirve de pupitre a la Virgen, es también de una naturaleza como para inspirar alguna desconfianza. Leonardo, que raramente ha copiado esculturas griegas o romanas, ¿las habría reproducido con tanto refinamiento y precisión?

Después de las dos *Anunciaciones,* habría que situar, si se diese fe a algunos conocedores probados, una Virgen con el niño Jesús, adquirida en 1889 por la Pinacoteca de Munich y célebre hoy con el título de *Virgen del clavel.* Es toda una novela la historia de ese cuadro (mide 40 cm por 60 cm). Vendido a Günzburg por la módica suma de veintisiete francos y medio, fue rescatado casi inmediatamente por mil francos por la Pinacoteca y proclamado repentinamente obra maestra. El fragmento es seductor: a un acabado extremo, a un modelado de una ciencia consumada, une una gran solemnidad; se desprende de él un penetrante perfume de poesía. Si el niño, de carrillos llenos, se aproxima demasiado al tipo poco simpático creado por Lorenzo de Credi (véase, entre otros, en la misma Pinacoteca, el cuadro número 1.616), la Virgen nos subyuga por la gracia de sus rasgos, por la elegancia de su indumentaria (vestido azulado, de modulaciones muy complicadas; corpiño y mangas rojas; velo amarillo que pasa por el hombro derecho y por las rodillas). El paisaje es vaporoso, como el que se encuentra

La *Anunciación*, 1472-1475.
Óleo sobre panel de madera,
98 x 217 cm.
Galería de los Oficios, Florencia.

a menudo en Leonardo. En cambio, los empastes abundan en las carnes (sobre todo en el niño Jesús), que son ligeramente azuladas.

La atribución de esta obra a Leonardo no se hizo sin encontrar alguna oposición. Simultáneamente a la pintura, Leonardo, si hemos de creer a Vasari (nuestro guía único para ese período de la vida del maestro), cultivó la escultura. Al estudiar al mismo tiempo la arquitectura, al realizar proyectos de construcciones, más pintorescas que prácticas, estamos autorizados a creerlo, se ocupaba en fin con ardor del problema que le apasionó toda la vida: el movimiento de las aguas. De esa época data un proyecto de canalización del Arno, desde Florencia hasta Pisa.

Respecto de sus comienzos como escultor, Leonardo, según nos afirma el biógrafo, ejecutó en tierra bustos de mujeres y de niños, dignos ya de un estatuario consumado. Uno de los bustos de la misma época, un Cristo, entró más tarde en la colección del pintor y escritor milanés Lomazzo, que muestra allí una sencillez y un candor infantiles, unidos a un carácter de sabiduría, de inteligencia y de majestad verdaderamente divinas. Ningún rasgo de esos ensayos, que el vaciado hizo populares, ha llegado hasta nosotros.

Al menos conocemos los modelos que inspiraron al joven Da Vinci; fueron, además de las producciones de Verrocchio, las terracotas policromas de los Delia Robbia; en el *Tratado de la pintura* (cap. XXXVII), les dedica una mención especial, él que pronuncia tan raramente un nombre propio; no los señala, por otra parte, más que desde el punto de vista técnico.

A partir de 1478, pisamos ya tierra firme. Un dibujo del Museo de los Oficios, que Charles Ravaisson ha destacado por primera vez, nos proporciona algunas indicaciones particularmente preciosas sobre los trabajos de Leonardo después de su salida del taller de Verrocchio. Ese dibujo, provisto de la fecha mencionada, nos muestra que, desde entonces,

*Retrato de una joven*, *Ginevra de Benci*, 1474-1476.
Óleo sobre panel de madera, 38,1 x 37 cm.
Galería Nacional de Arte, Washington, D.C.

La *Virgen del clavel*, c. 1470.
Óleo sobre panel de madera, 62 x 47,5 cm.
Alte Pinakothek, Múnich.

el joven maestro buscaba cabezas de carácter, bellas o feas, que debían ocupar un puesto tan grande en su obra. Ha esbozado el retrato de un hombre de 60 años aproximadamente, de nariz arqueada, de barbilla alta y prominente, de cuello fuertemente configurado, de expresión enérgica, de una factura tan libre como segura. Todo rasgo de arcaísmo ha desaparecido; la sutileza es extraordinaria; las últimas dificultades en la interpretación de la fisonomía humana han sido superadas. El croquis de 1478 se convertirá, suavizándose, en el maravilloso estudio a la sanguina, igualmente conservado en la Galería de los Oficios. Frente a esa cabeza que atrae todas las miradas, se encuentra una cabeza de joven, apenas esbozada, de líneas ágiles, un poco blandas, que son la esencia misma del arte leonardesco. Después vienen croquis de ruedas de molino y como un embrión de turbina. Leonardo está allí enteramente. "El [...] 1478, comencé las dos Vírgenes María", se lee en la cabecera del dibujo. Ignórase cuáles son esas dos *Madonnas,* y el campo queda abierto a la hipótesis.

Hacia esa época, los conciudadanos de Leonardo, e incluso el gobierno, comenzaron a contar con su reputación naciente. El 1 de enero de 1478, la Señoría de Florencia le encargó que pintase, en lugar de Piero del Pollaiuolo, un cuadro destinado al altar de la capilla San Bernardo, en el Palacio Vecchio. Esa obra tuvo, ¡ay!, el destino de muchas otras. Después de haberla comenzado con ardor (recibió el 16 de marzo del mismo año un adelanto de veinticinco florines), el artista se disgustó, y la Señoría tuvo que dirigirse, el 20 de mayo de 1483, a Domenico Ghirlandaio primero, después a Filippino Lippi, que la terminó hacia 1485; su obra fue a parar, sin embargo, no a la capilla de San Bernardo, sino a la Sala de los Lis, igualmente en el Palacio Vecchio. El *Cicerone* identifica el cuadro dejado inacabado por Leonardo con el *San Jerónimo* del Vaticano; Müller-Walde, con el cartón de la *Adoración de los magos,* del Galería de los Oficios. Otros críticos, al contrario, y yo pertenezco a ese número, consideran el cartón en cuestión como ejecutado para el convento de San Donato de Scopeto.

La reputación de Leonardo había crecido lo bastante (se acercaba por otra parte a los 30 años y se había establecido por cuenta propia) para que los monjes del rico convento de San Donato de Scopeto, situado fuera de la Porta Romana, le encargasen, en marzo de 1481, que pintase el retablo de su altar mayor ("*la pala per l'aitare maggiore*"). El artista puso manos a la obra de inmediato; pero cediendo a una propensión funesta, no tardó en abandonar el trabajo sin terminar. Los monjes tuvieron paciencia durante largo tiempo, unos quince años; finalmente, desesperados, se dirigieron a Filippino Lippi. Éste, más expeditivo, les entregó en 1496 la hermosa *Adoración de los magos,* el cuadro tan vivo y espiritual que se admira en la Galería de los Oficios, en la misma sala en que está el cartón inacabado de Leonardo. Ahora bien, de la circunstancia de que el motivo impuesto a Filippino era la adoración de los magos, se ha concluido que tal era igualmente el asunto del retablo comenzado por Leonardo; partiendo de este supuesto se ha identificado el cartón con el de la Galería de los Oficios.

A esta argumentación se le pueden hacer varias objeciones: el intervalo entre el encargo hecho a Leonardo (1481) y el realizado a Filippino Lippi (hacia 1496) es tan largo que los hermanos de San Donato han podido muy bien cambiar de idea y considerar un asunto diferente. Por otra parte, no sería imposible que Leonardo hubiese tratado dos veces el mismo asunto. Pero he aquí un argumento que pesará seriamente en la balanza: en junio de 1481, el cuadro encargado por los monjes de San Donato estaba bastante avanzado como para que éstos comprasen azul de ultramar, materia tan preciosa y que se empleaba solamente para las pinturas definitivas; ahora bien, el cuadro de los Oficios está simplemente esbozado con color pardo. Otra objeción: uno de los estudios para la *Adoración de los magos* se encuentra en el dorso de un boceto de *La Última Cena,* esa obra maestra de Leonardo; tal vecindad se explica difícilmente si se supone que el cuadro fue pintado en 1481, es decir, una decena de años antes. En fin, el estilo del cuadro se asemeja, en diversos aspectos, al de las pinturas ejecutadas por Leonardo hacia 1500 más bien que al de las obras de su juventud, por ejemplo la *Virgen de las rocas;* nos ofrece ese

*Virgen con una flor (La Virgen Benois)*, 1475-1478.
Óleo sobre tela transferido de madera, 49,5 x 33 cm.
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

modelado ágil, esas actitudes casi demasiado elásticas, tras las cuales el armazón óseo acaba por desaparecer.

Dados los hábitos de trabajo propios de Leonardo, sus intermitencias, sus tanteos sin fin, sería temerario tratar de resolver un problema tan delicado de cronología, en tanto que los documentos de los archivos no nos hayan entregado la clave del misterio. Nos limitamos ahora a fijar las etapas por las cuales ha pasado la *Adoración de los magos* antes de terminar en el cuadro de la Galería de los Oficios. Numerosos dibujos nos permiten seguirlos paso a paso.

El primero en fecha de esos bocetos, conservado en el hotel –debería decir museo– de la *rue* Bassano, donde León Bonnat ha reunido tantos recuerdos de los mayores maestros, nos prueba que Leonardo se había propuesto al fin pintar, no la *Adoración de los magos,* sino la *Adoración de los pastores* o la *Natividad* (sabemos que pintó este último motivo para el emperador Maximiliano). Se ve allí al Niño Jesús en el suelo, con otro niño al lado, inclinado hacia él, y a la Virgen adorándole. A derecha y a izquierda, personajes desnudos; uno, con los brazos cruzados y reconocible por su cabeza calva, su larga barba, su vientre prominente, parece inspirado en el Sileno antiguo; ese personaje extraño se vuelve a encontrar en el dibujo de la colección Armand Valton, en una palabra, no hay ninguna figura que no muestre el trabajo enorme realizado entretanto. Esos giros incesantes sobre sí, ese deseo insatisfecho de perfección, son la característica del arte de Leonardo: no llega a estar contento de sí mismo.

Los espectadores a ambos lados de la escena merecen muy particularmente nuestra atención; esas figuras están: unas, llenas de majestad; otras, llenas de impulso, agrupadas con una agilidad y una libertad inimitables. Por un artificio del que sólo los mayores dramaturgos han tenido el secreto, Leonardo ha opuesto a la calma de los personajes colocados de pie en los extremos de la composición y encuadrándola en cierta manera, las actitudes y los gestos, conmovidos o apasionados, de los actores que se precipitan hacia la Virgen o que se arrodillan.

El fondo del cuadro está ocupado por ruinas clásicas, de arcos rajados, bajo los cuales se agitan hombres a pie y a caballo; las dos escaleras indicadas en el dibujo de la Galería de los Oficios han sido conservadas; en una de ellas aparecen sentados varios personajes.

Entre las escenas de la historia sagrada, la *Adoración de los magos* es la que se presta más al despliegue del elemento hípico: esa característica debía seducir particularmente a Leonardo, en todo tiempo un gran amigo de los caballos. Sin apartarse de las reglas estrictas de la iconografía sagrada, el maestro podía dar rienda suelta a un placer del que, por otra parte, no tenía sino que felicitarse. Así nos muestra una docena de caballos en todas las actitudes: echados, de pie, en reposo, en marcha, encabritándose, al galope. A la derecha, al fondo, hay una muestra equina que anuncia *La Batalla de Anghiari:* combatientes desnudos en el suelo entre las patas de los caballos, una mujer igualmente desnuda que huye, etc.

Un historiador del arte de los más autorizados ha analizado muy bien la técnica del cuadro de la *Adoración:* Leonardo –nos dice– dibujaba primero bastante claramente, con la pluma o el pincel, sobre el panel preparado; lo situaba todo en perspectiva, como lo prueba el dibujo de la Galería de los Oficios; luego sombreaba con un color oscuro; pero como se servía de una especie de betún, el tono se ha vuelto muy intenso y en las obras que ha terminado ese color bituminoso ha absorbido a los demás y ha ennegrecido las sombras más allá de lo conveniente.

También Vasari había caracterizado así las innovaciones de Leonardo: "Introdujo en la pintura al aceite una cierta oscuridad (es decir, el empleo de tonos oscuros), de que se han servido los modernos para dar más fuerza y relieve a sus figuras [...]. Deseoso de dar el mayor relieve posible a los objetos que representaba, se esforzaba, con ayuda de las sombras oscuras, por encontrar los negros más profundos para que resultasen más claras las partes luminosas; llegaba así a suprimir los claros y a dar a sus cuadros el aspecto de un efecto nocturno".

*Estudio para la Virgen y el Niño*, c. 1478-1481.
Pluma y tinta, 13,2 x 9,6 cm.
Museo Británico, Londres.

BM
1856.6.21.1.

Con respecto a la armonía del colorido, Leonardo, instintivamente o de modo deliberado, ha procedido con más o al menos con tanto apriorismo. Sustituye los colores más o menos crudos de sus antecesores por una gama sabia obtenida con los tonos más tiernos, tales como el pardo y el betún: en semejante materia, hubiese podido ganar por puntos al mismo Rembrandt. El teórico, aquí, confirmó las tendencias del práctico: hay que leer el *Tratado de la pintura* para ver con qué ironía se burla de los pintores mediocres que ocultan su insuficiencia tras la profusión del oro y del azul marino.

Nos será fácil, después de estos análisis, caracterizar el progreso realizado por Da Vinci en la pintura, debería decir la revolución cumplida. Al estudiar con pasión la naturaleza, lo mismo que las ciencias que permiten reproducirla más exactamente: anatomía, perspectiva, fisonomía; luego, en compensación, al consultar, con la independencia que le era propia, los modelos antiguos, era imposible que no combinase la precisión con la libertad, la verdad con la belleza. Ahí, en esa emancipación definitiva, en esa plena posesión del modelado, de la iluminación y de la expresión, en esa amplitud y esa libertad se encuentra la razón de ser y la gloria del maestro: otros han podido ensayar por vías diferentes; pero ninguno ha llegado tan lejos, ninguno ha subido tan alto.

El mejor informado de sus biógrafos, el buen Vasari, ha definido en términos excelentes esta misión en cierto modo providencial. Después de haber enumerado a todos los corifeos del siglo XV, agrega: "Las obras de Leonardo da Vinci pusieron claramente de relieve el error cometido por esos artistas: inauguró la tercera modalidad, o la modalidad moderna; además del atrevimiento y la bravura del dibujo, además de la perfección con que reprodujo hasta las minucias más sutiles de la naturaleza exactamente como son, dio verdaderamente a sus figuras movimiento y soplo gracias a la excelencia de sus reglas, a la superioridad de su ordenación, a la exactitud de sus proporciones, a la perfección de su dibujo y a su gracia divina: la abundancia de sus recursos no ha sido igualada más que por la profundidad de su arte".

No se podría decir mejor: a Leonardo debe la pintura su evolución suprema. Si se considera este período de la obra de Leonardo, desde 1472, época en que se hizo recibir como miembro de la corporación de los pintores de Florencia, a 1482 o 1483, fecha de su salida para Milán, es imposible evitar la sorpresa por la rareza de sus pinturas. Apenas si en esos doce años contamos dos o tres cuadros o esbozos. Y, sin embargo, vastos ciclos nacían en ese momento, en Florencia y en Roma. ¿Cómo han podido los mecenas de la época descuidar así al glorioso principiante? La respuesta es fácil: en primer término, los hábitos de Leonardo eran conocidos por todos; se sabía, por una parte, que no gustaba de las escenas numerosas, de las composiciones de grandes dimensiones a la manera de los frescos; que tampoco experimentaba ninguna ternura por ese género de pintura; no se ignoraba, por otra parte, que, al buscar una perfección casi sobrehumana, muy a menudo dejaba la obra comenzada, sin volver a poner la mano en ella.

Se comprende que a una naturaleza de *grand seigneur* como la de Leonardo, el horizonte florentino le haya parecido un poco limitado, que el artista se haya sentido incómodo en ese ambiente que no había cesado de ser esencialmente burgués, porque los prejuicios populares contra la nobleza y contra todo lo que se vinculaba a la tiranía no habían perdido nada de su vigor: a pesar de su omnipotencia, los Médicis del siglo XV, Cosme, Piero, hijo de Cosme, y Lorenzo el Magnífico, se vieron obligados constantemente a contar con ellos. Además, cualquiera que fuese la liberalidad de esos opulentos comerciantes y banqueros, no disponían de honores, ni de empleos, ni de tesoros comparables a los de los príncipes soberanos, El artista, en esa sociedad en que continuaba reinando un feroz espíritu de igualdad, estaba condenado a vivir modestamente, mezquinamente. ¡Qué sujeción para un espíritu tan brillante, tan exuberante! El lujo de una corte, la organización de fiestas magníficas, las experiencias grandiosas, la conquista de una fortuna brillante, tales eran las ventajas que debían atraerle tarde o temprano hacia los príncipes tan delicados, refinados y corrompidos a quienes obedecían entonces la mayor parte de los Estados vecinos.

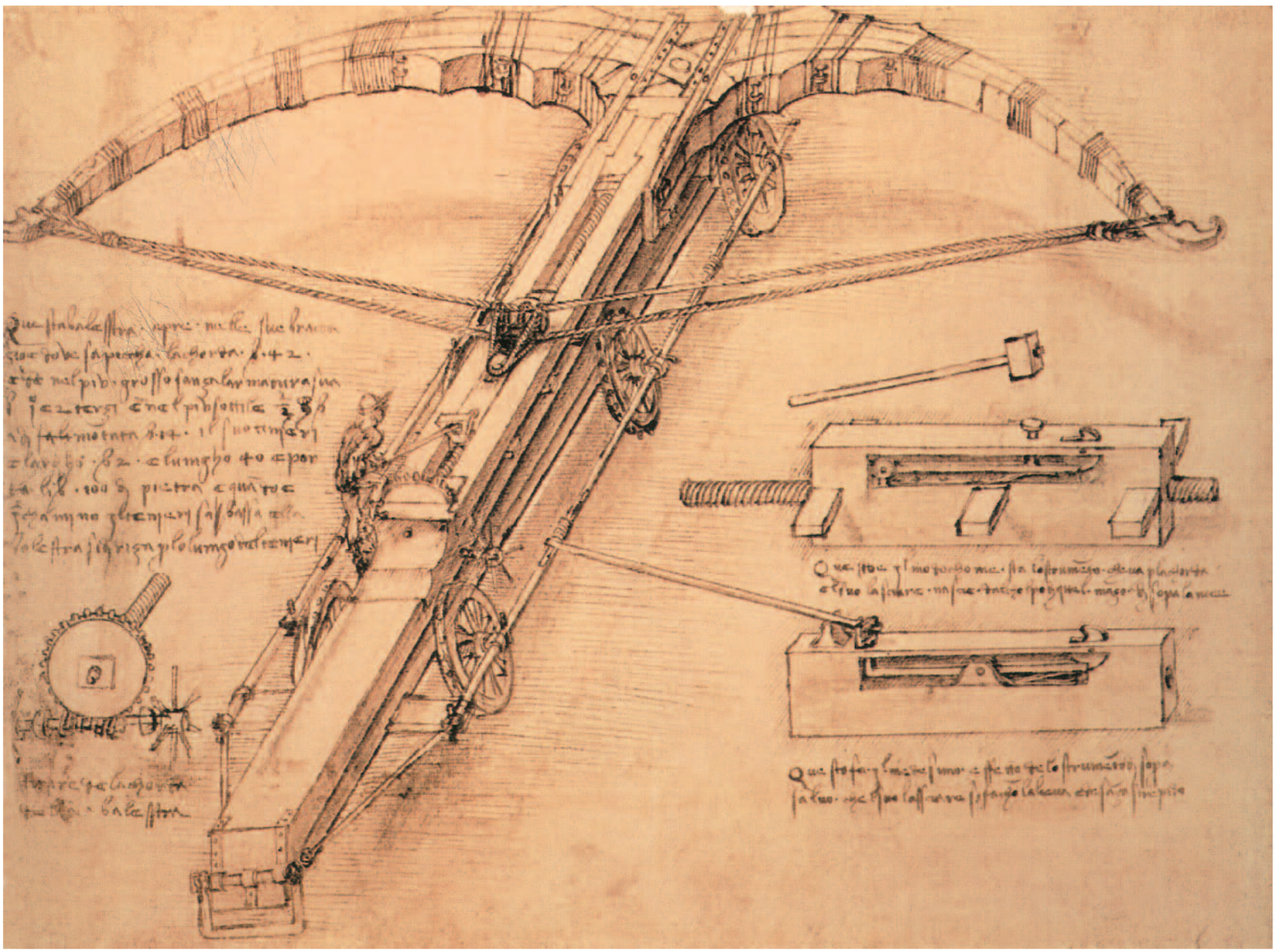
La *Adoración de los magos*, 1481.
Pluma y tinta marrón,
28,4 x 21,3 cm.
Museo del Louvre, París.

Por seductora que sea la hipótesis de Ritcher, de un posible viaje a Oriente, creo que hay que acogerla y evaluarla con extrema reserva. Leonardo, cuya imaginación estaba constantemente en funciones, ha podido procurarse de diferentes fuentes informes sobre el Oriente; compilador infatigable (un tercio quizá de sus manuscritos se compone de extractos de autores antiguos o modernos), habría trascrito documentos redactados por otros, sin tomarse el trabajo de prevenir al lector (que no era más que él mismo, pues ninguno de sus manuscritos parece haber sido destinado a la impresión) que citaba, no el propio testimonio, sino el ajeno. De cualquier modo, no es posible hallar en esos fragmentos una prueba cualquiera de un viaje de Leonardo a Oriente, ni de su pretendida conversión al Islam. Leonardo era apasionado de los estudios geográficos; en sus escritos, se encuentran frecuentemente itinerarios, indicaciones, descripciones de localidades, esquemas de mapas y de croquis topográficos de diferentes regiones; no es sorprendente que, como hábil narrador, se hubiese propuesto escribir una especie de novela con forma de cartas, novela cuya trama se habría desarrollado en Asia Menor, región sobre la cual las obras contemporáneas, y quizá también el relato de algún viajero amigo suyo, le habrían dado elementos más o menos fantásticos".

Descartada la hipótesis de ese viaje a Oriente, nos queda por investigar en qué circunstancias fue Leonardo a establecerse en la corte de los Sforza, tan célebre por su magnificencia y su corrupción. ¿En qué época emprendió ese viaje tan memorable, que no sólo tuvo por efecto la creación de la escuela milanesa, sino que ha impreso, además, el sello de la perfección a las obras mismas del maestro? El autor anónimo de la vida de Leonardo, publicada por Milanesi, dice que el artista contaba 30 años cuando Lorenzo el Magnífico le envió, en compañía de Atalante Migliarotti, a llevar un laúd al duque de Milán. Sin embargo, según Vasari, Leonardo habría emprendido ese viaje por su propia iniciativa.

A pesar del misterio que se cierne sobre el primer período de la vida de Leonardo, tenemos derecho a declarar que en una época en que los otros artistas buscan todavía su camino, él se había entregado a las ramas más diversas de la actividad humana; más aún, que en pintura tenía ya su estilo propio, ese estilo al que la posteridad no ha podido rendir mejor homenaje que dándole el nombre de su inventor. La enseñanza tiene poca influencia sobre las naturalezas tan profundamente originales; Leonardo, como Miguel Ángel, no ha podido recibir de su maestro otra cosa que indicaciones generales; tal vez también la revelación de algunos procedimientos técnicos. Si, no obstante, sus comienzos no han tenido la repercusión de los de Miguel Ángel, se debe a la diferencia fundamental de su genio. Leonardo, el artista esencialmente buscador, indeciso y ondulante, perseguía una infinidad de problemas a la vez, interesándose por los procedimientos susceptibles de marcar el camino, tanto como por el resultado mismo. Así, mientras que Buonarroti, desde sus comienzos, contó como admiradores a todos los florentinos, Leonardo, apreciado solamente por algunos espíritus delicados, se vio forzado a buscar fortuna lejos. No ha habido que lamentarlo por su gloria, pero Florencia ha perdido ciertamente un gran honor.

La *Adoración de los magos*, 1481-1482.
Ocre amarillo y tinta marrón sobre panel de madera, 246 x 243 cm.
Galería de los Oficios, Florencia.



# II. LA CORTE DE LOS SFORZA, LA VIRGEN DE LAS ROCAS Y LA OBRA MAESTRA DE SANTA MARÍA DELLE GRAZIE

## La corte de los Sforza

Este nuevo período de la vida de Leonardo corresponde a la vez a los últimos bellos días de Italia y al primer acto de un martirio que ha durado tres siglos y medio. El año 1490 es la fecha que marca el punto culminante de una larga serie de sucesos y lo que llamaríamos hoy el comienzo del fin.

Antes de estudiar las obras maestras que el genio de Leonardo produjo en Milán y la acción que el maestro ejerció sobre la escuela milanesa, de la que es inspirador, con el mismo título que lo es Rafael de la escuela romana, hay que echar una mirada a la corte de los Sforza, sus nuevos protectores, y buscar los elementos de ese ambiente, a la vez joven y sugestivo, que podrían agregarse al fondo ya tan rico que el recién llegado traía de Florencia.

Nacido en Vigevano el 3 de abril de 1451, Ludovico, cuarto hijo de Francesco Sforza, brilló desde temprano por las cualidades de su cuerpo y de su espíritu. Ludovico tenía en las venas sangre de los Visconti (su madre, se ha visto, era hija del último representante de esa dinastía famosa): heredó de su abuelo Felipe María a la vez astucia y cobardía, una astucia de cortos alcances que se volvió finalmente contra él. Nadie tenía un humor más indeciso; hombre de gabinete, no de acción, tejía laboriosamente finas telas de araña a través de las cuales el primer moscardón que llegase debía pasar sin dificultad.

Ante epicúreos tales como los italianos, epicúreos en la acepción más elevada, una liberalidad que no hubiese tenido por compañía el estímulo de las letras, de las ciencias o de las artes habría carecido de objetivo. Ninguna propaganda política valía tanto como la construcción de un edificio suntuoso, el encargo de una estatua o de un fresco firmado por nombre célebre. Ludovico, por estrecho que fuese su programa político, y aunque hubiese vivido en cierto modo al día, no se apartó nunca de esa regla: no cesó de trabajar con ardor para atraer a Milán, de cerca o de lejos, a todos los dispensadores de gloria, escritores que cantasen sus alabanzas, artistas que difundiesen por todas partes su efigie. En eso, y sólo en eso, su instinto acicateaba sus deseos.

Con respecto a los filósofos, a los poetas, a los historiadores, a los eruditos, Ludovico, no se repetirá nunca demasiado, vacila y tantea. Frente a los artistas, al contrario, nada iguala a la seguridad de su ojo clínico. Inmutables documentos nos muestran con qué solicitud y vigilancia dirigía los esfuerzos del ejército de arquitectos, de escultores, de pintores, de orfebres, de artistas y de artesanos de toda especie a sus órdenes. Les traza el programa de sus composiciones, vigila la ejecución, corrige, presiona, gruñe, con una vivacidad que testimonia a la vez el más ardiente amor a la gloria y el gusto más esclarecido.

¿Cómo se comprendieron el mecenas y el artista? ¿Cómo obraron una sobre otra esas naturalezas tan desvinculadas? ¿Qué influencia ejerció esa penetración recíproca sobre el arte, la ciencia, la filosofía, sobre tantas altas y fecundas disciplinas encarnadas en Leonardo? El espíritu de ambos no dejaba de ofrecer notables analogías: nadie tenía más sutileza que Ludovico, nadie menos decisión o verba; esas tendencias se esforzaba por hacerlas compartir por sus intérpretes; ¿qué digo? Se las imponía. Escuchemos a Pablo Giovio, el grave prelado cronista: "Ludovico había hecho representar a Italia, en una de las salas de su palacio, bajo los rasgos de un escudero moro (alusión a su tez o a su divisa) con una alabarda. Pretendía mostrar con esa alegoría que era el árbitro de los destinos de la Península y que había recibido la misión de defender a su país contra todo ataque".

Cuando Leonardo fue a probar fortuna en la corte del Moro, en 1483, hacía cuatro años que éste gobernaba en Milán. Sus súbditos, tanto como los extranjeros, habían tenido tiempo para formarse una idea de su carácter, de sus gustos. Leonardo, que no había dejado de recoger informes precisos, parece haber entrevisto en su futuro protector una debilidad por las

*Ballesta gigante*, 1480-1482.
Pluma y tinta.
Pinacoteca Ambrosiana, Milán.

ciencias ocultas. Tal fue al menos la cuerda que trató de hacer vibrar en él con ayuda de un programa propio para dar vértigos. En una serie de alegorías de una sutileza extrema, trató de celebrar las virtudes de su nuevo patrón. Tan pronto lo representó entre la Envidia y la Justicia (esta última pintada de negro, alusión siempre a la tez del Moro), como lo pintó con los rasgos de la Fortuna, o como vencedor de la Pobreza, cubriendo con un pliegue del manto ducal y defendiendo, con ayuda de una varita dorada, a un adolescente perseguido por esa bruja.

A pesar de tantas afinidades entre el mecenas y el artista, nada prueba que Leonardo haya sido uno de los familiares del Moro. No nos desagrada ver en ese gran artista y en ese gran sabio un cortesano inhábil. Al menos Leonardo, que ha tenido que reprocharse más de una debilidad de carácter, no tiene en su pasivo un solo éxito debido a una intriga sabiamente tramada.

La contabilidad pública se resentía todavía en esa época de la complicación y de la confusión propias de la Edad Media. Sería, pues, quimérico tratar de descubrir cuál podía ser la situación material de Leonardo al servicio de su nuevo amo. Probablemente recibía, además de emolumentos fijos, sumas en proporción con la importancia de los trabajos (según Bandello, habría recibido dos mil ducados por año para la ejecución de *La Última Cena*). En lo relativo a Leonardo, sus ideas sobre el valor respectivo de las diferentes artes se concentraban, al decir de Lomazzo, en esta máxima: que cuanto más fatiga corporal implica un arte, más inferior es.

Se ha pretendido a menudo que la evolución del estilo de Leonardo en su nueva patria se debe a la influencia de la escuela a la que acababa de agregarse. "Llegado a Milán el florentino Leonardo, escribía el sabio y espiritual marqués de Adda, se ha vuelto milanés." Y más adelante añade Adda: "Un arte muy particular y apegado al terruño se formaba en Lombardía por la mezcla de las tradiciones toscanas y paduanas. Mantegna tenía por discípulos a milaneses que han llevado a su tierra las tradiciones del Squarcione. En fin, el viejo Foppa, Leonardi da Bisuccio, Buttinone, Civerchio, Troso da Monza o Zenale de Treviglio son la prueba de que existía en Milán un arte verdadero e incluso muy desarrollado mucho antes de la llegada de Leonardo".

Pero esta evolución ¿ha sido tan tajante como se cree de ordinario? Y, además, las lecciones de los artistas lombardos ¿han adquirido la parte tan considerable que se les quiere atribuir? No vacilo, por mi parte, en pronunciarme por la negativa, y he aquí mis argumentos: las obras ejecutadas al comienzo de la residencia en Milán, entre otras la *Virgen de las rocas,* prueban que Leonardo tenía ya como patrimonio la elegancia, la suavidad y la gracia en un grado que ningún maestro había alcanzado antes de él. Por otra parte, ningún genio se mostraba más rebelde que el suyo a las lecciones, a las sugestiones de los demás; el vicio de la imitación le faltaba por completo. En fin ¡quiénes eran esos maestros lombardos de los que se querría hacer iniciadores del Proteo florentino!

La manera de Leonardo, al contrario, descansa en la supresión de todo lo que es anguloso o demasiado dibujado; preconiza la pintura más fluida, oscura, una pintura en la cual los contornos de las figuras se funden en la intensidad de la luz, en la armonía, del colorido. Otro contraste: los milaneses primitivos cultivan ante todo el fresco. Ahora bien, Leonardo, desgraciadamente para él y para nosotros, ha evitado con un esmero celoso, durante su permanencia en Milán, como después de su regreso a Florencia, servirse de ese procedimiento: ha pintado al óleo *La Última Cena* y al encáustico *La Batalla de Anghiari.*

En lo que se refiere a Leonardo, los recursos inmensos de un gran Estado, la brillantez de las fiestas, el trato de los hombres más distinguidos y sobre todo un espíritu menos igualitario y menos burgués que en Florencia, completaron una evolución en el primero de los pintores; en Milán se convirtió en algo más: en un gran poeta y en un gran pensador. Desde este punto de vista es exacto que debió mucho a la nueva patria.

Si, fuera de Bramante, el milanesado no poseía ningún artista capaz de medirse con Leonardo, y con más razón un artista capaz de obrar sobre él, en cambio el terreno fue maravillosamente propicio para él. Un príncipe ilustrado y magnífico, una población activa, rica e instruida, una falange de maestros valientes que no pedía otra cosa que dejarse guiar por el hombre superior llegado de Florencia, de donde se esparcía desde hacía mucho tiempo la luz sobre toda Italia, en fin las fuertes y fecundas inspiraciones de un paisaje exuberante y grandioso, todos ellos han sido elementos propios para estimular el genio de Leonardo, para hacerle amar la nueva patria.

*Perfil de un guerrero*, c.1475-1480.
Punzón de metal, 28,7 x 21,1 cm.
Museo Británico, Londres.

*Estudio para la lucha contra el dragón*, c. 1480.
Pluma y tinta, aguada gris, 19 x 12,5 cm.
Museo del Louvre, París.

*Estudio para la lucha contra el dragón*, c. 1480.
Pluma y tinta, aguada gris, 19 x 12,5 cm.
Museo del Louvre, París.

10641
11

Léonard de Vinci.

Cuando Leonardo tentó fortuna en la corte de los Sforza, era ya conocido por la rodela cuya adquisición había hecho Galeazzo-María (muerto en 1476) o Ludovico el Moro.

Sobre los comienzos del maestro en la capital del milanesado poseemos un documento memorable escrito de su mano: quiero referirme a la carta por la cual ofrece sus servicios a Ludovico el Moro, entonces regente del ducado en nombre de su sobrino Giovanni-Galeazzo. Esta epístola no es precisamente una obra maestra de modestia; se juzgará en seguida: el pintor, el escultor, el arquitecto, el ingeniero militar y el ingeniero hidráulico se ponen allí de manifiesto. "Habiendo visto suficientemente y considerado ya, muy ilustre Señor, los esfuerzos de todos los que son reputados como maestros e inventores de máquinas de guerra, y habiendo reconocido que la invención del funcionamiento de dichas máquinas no difiere en nada del uso común, me esforzaré, sin tratar de perjudicar a nadie, en hacerme comprender por Vuestra Excelencia, abriéndole mis secretos y ofreciéndole luego poner en ejecución según su deseo, en tiempo oportuno, todas esas cosas que serán anotadas aquí en resumen.

1. Tengo medios para hacer puentes muy ligeros y muy fuertes, propios para ser transportados con facilidad; con ellos se podrá perseguir o huir del enemigo. Conozco otros de plena seguridad, al abrigo del fuego y de las batallas, fáciles para desarmar y armar. Conozco, además, medios para quemar y destruir enemigos.

2. Yo sé, en ocasión de un asedio, agotar el agua de los fosos y hacer una infinidad de puentes, de máquinas catapultas y otras relativas a dicha expedición.

3. Ítem. Si, a causa de la altura o de lo escarpado del lugar y del sitio, no se pudiese, en ocasión de un asedio, hacer uso de bombardas, conozco los medios para destruir toda ciudadela u otra fortaleza, con la condición de que no se haya construido sobre la roca, etcétera.

4. Conozco también el medio de hacer bombardas muy cómodas y de fácil transporte, y de lanzar con ellas piedras pequeñas como lo haría una tempestad. Con su humareda, se espantaría grandemente al enemigo para su gran daño y confusión, etcétera.

5. Ítem. Tengo medios para llegar a un punto determinado con ayuda de subterráneos y de caminos hondos tortuosos, sin hacer ruido, aun cuando hubiese que pasar bajo los fosos o un río.

6. (sic) Suponiendo que se trate del mar, dispongo de muchos instrumentos muy aptos para el ataque y para la defensa y navíos capaces de resistir a los golpes de no importa qué gran bombarda, y a la pólvora y el humo.

7. Ítem. Haría carros de guerra cubiertos, seguros e inatacables; los cuales, si penetrasen en las filas de los enemigos con su artillería, quebrantarían incluso a la tropa más numerosa de gentes de armas. Tras ellos podrá avanzar la infantería sin peligro y sin ningún obstáculo.

8. Ítem. En caso de necesidad, haría bombardas, morteros y otras armas muy diferentes de las que actualmente hay en uso.

9. Donde las bombardas no bastasen, compondría catapultas, ballestas, básculas y otras máquinas de una eficacia admirable y enteramente desconocidas. En suma, según la variedad de los casos, inventaría medios variados e infinitos para atacar y para... [aquí, una laguna].

10. En tiempo de paz, creo poder dar satisfacción completa, a la par de no importa quién, en materia de arquitectura, en la composición de los edificios tanto públicos como privados, y para conducir las aguas de un lugar a otro.

Ítem. Ejecutaría en escultura, sea en mármol, sea en bronce o en tierra, y también en pintura, no importa qué trabajo a la par de no importa quién.

Podría ocuparme igualmente del caballo de bronce, que sería la gloria inmortal y el eterno honor de la feliz memoria de vuestro señor padre y de la ínclita casa de los Sforza.

Y si alguna de las cosas aquí mencionadas pareciese a alguien imposible o inejecutable, me ofrezco a hacer la experiencia en vuestro parque o en el lugar que plazca a Vuestra Excelencia, a quien me recomiendo muy humildemente".

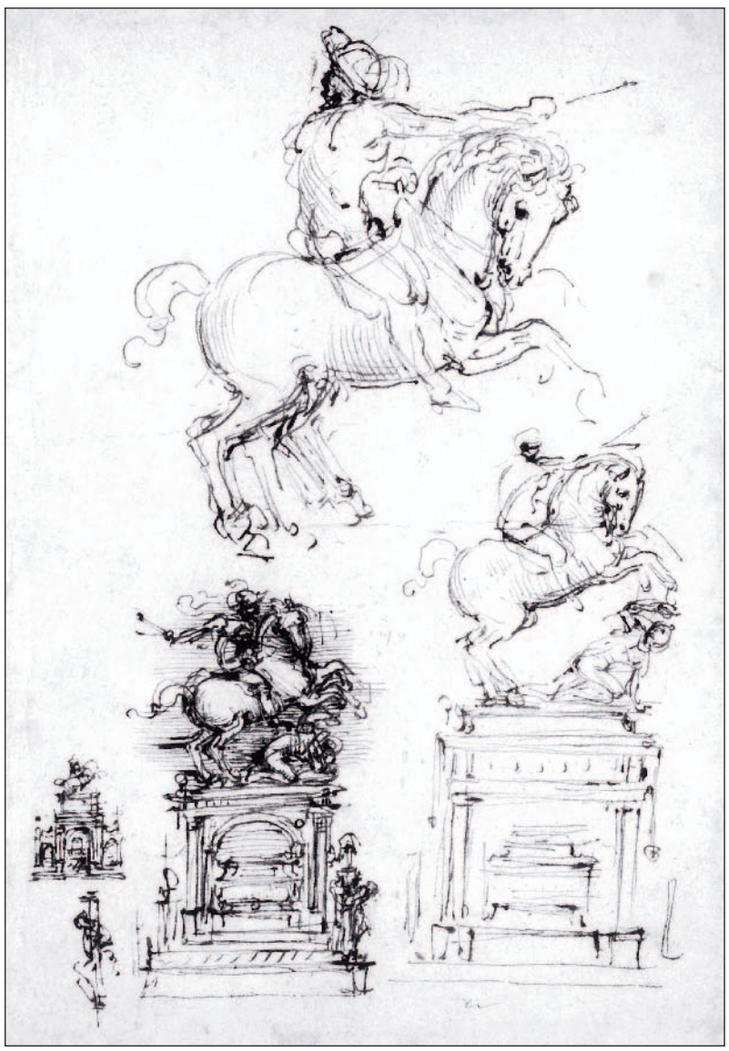
Según toda verosimilitud, Leonardo comenzó, inmediatamente después de su establecimiento en Milán, la obra que le ocupó diecisiete años: la estatua ecuestre del duque Francesco Sforza, padre de Ludovico el Moro.

El rumor de las discusiones a que había dado lugar, durante dos lustros, la elección de un modelo, había llegado a oídos de Leonardo. En su memoria-programa, dirigido a Ludovico el

*Representaciones alegóricas de varias figuras de mujeres*, c. 1480. Pluma y tinta en estilete, 22,5 x 20,2 cm. Museo Británico, Londres.

Moro, se declara dispuesto, se ha visto, a emprender la ejecución del "caballo", es decir, de la estatua ecuestre.

Suponiendo que Leonardo se hubiese quedado en Florencia, habría tal vez pintado, para algún convento de su ciudad natal, una *Última Cena,* igual a la de Santa María delle Grazie; pero no habría recibido el encargo de una obra de escultura tan importante como la estatua ecuestre del duque Francesco; importante por sus dimensiones tanto como por las ideas de triunfo que se trataba de expresar en ella. En Florencia, el humor igualitario de las masas había reducido desde hacía mucho tiempo la escultura al ciclo religioso: la República apenas había hecho a sus dos cancilleres, Leonardo Bruni y Cario Matsuppini, el honor de un mausoleo monumental. Pero levantar sobre la plaza pública la estatua de un capitán, y sobre todo de un capitán cuya familia conservaba algún poder, he ahí lo que hubiese promovido una sublevación de sus tempestuosos conciudadanos. Habría equivalido a proponerles la restauración del culto a los ídolos. Por eso todos los escultores florentinos de mérito se vieron reducidos a ejecutar fuera de la patria efigies a caballo: Donatello, en Padua (estatua ecuestre del marqués Nicolás d'Este); Verrocchio, en Venecia (estatua ecuestre del general Colleone); en fin, Leonardo en Milán.



*Estudio para Monumento ecuestre de Trivulzio*, 1508-1511. Pluma y bistre, 28 x 19,8 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

Nadie pretendía menos que Leonardo llevar las cosas derechamente; Ludovico el Moro, por su parte, no tenía bastante firmeza para atenerse al proyecto una vez adoptado; nadie duda de que su artista favorito le haya deslumbrado en cada entrevista con las nuevas combinaciones. Los proyectos, pues, se sucedieron a los proyectos; se trató sucesivamente de erigir la estatua sobre un amplio basamento, sea circular, sea rectangular, en forma de rotonda o en forma de arco de triunfo; de abrir en ese basamento una cavidad que debía recibir la estatua yacente del difunto, etc.

Cansado de los cambios, el Moro pidió en 1489 al encargado de negocios de Florencia en Milán, Pietro Alemanni, que solicitase a Lorenzo el Magnífico el envío de uno o dos escultores capaces de ejecutar la estatua ecuestre. El duque, agregaba Alemanni, temía que Leonardo, encargado de la maqueta, no estuviese a la altura de su tarea.

Ha sido necesaria esa amenaza para arrancar a nuestro artista de su apatía. Desde el año siguiente, lo sabemos bien, los trabajos prosiguieron de nuevo plenamente. El 23 de abril de 1490, Leonardo inscribió, en efecto, esta frase memorable en un cuaderno: "Hoy he comenzado este libro y he vuelto a comenzar el caballo (la estatua ecuestre)".

En 1493, el 30 de noviembre, en ocasión del enlace de Bianca María Sforza con el emperador Maximiliano, el modelo del caballo pudo, al fin, ser expuesto bajo un arco de triunfo. Con todos los trabajos preparatorios de la fundición comenzó el segundo acto del drama. El estatuario podía, en rigor, considerarse al cabo de su tarea: lo que quedaba por hacer entraba en el dominio de la tecnología. Pero en el siglo XV la división del trabajo estaba lejos de ser tan pronunciada y Leonardo debió resolverse a hacer largos y penosos tanteos en el arte del fundidor. ¡Cuántos problemas! ¡La construcción de hornos y de moldes, la composición del bronce, el caldeamiento, la limpieza de la aleación, la supresión de las burbujas, el pulido, el cincelado!

La obra maestra de Leonardo ha tenido el fin más triste. Tal vez se ha tomado al pie de la letra el relato de Sabba de Castiglione según el cual la estatua habría sido reducida a añicos por los ballesteros gascones de Luis XII. En efecto, esa destrucción salvaje no tuvo lugar en ocasión de la primera entrada de Luis XII en Milán, en 1499, y la prueba es que en 1501 el duque de Ferrara trató de obtener el modelo creado por Leonardo. Pero nada nos autoriza a poner en

duda el hecho mismo de la participación de soldados extranjeros en un acto de vandalismo tan odioso. Hay que asociarse sin esfuerzo en este aspecto a las juiciosas conclusiones de Bonnaffé: "Un grupo de tierra frágil, de esas dimensiones y de esa actitud, expuesto a la acción de la lluvia y del sol, no tiene para mucho tiempo cuando comienza a descomponerse". La obra maestra de Leonardo, ya muy comprometida en 1501, estaba, pues, condenada a la destrucción.

Sobre otras esculturas de Leonardo no poseemos más que testimonios más o menos sujetos a disputa. Tales son: el *Niño Jesús bendiciendo al pequeño San Juan,* en tierra, que ha pertenecido al cardenal Federico Borromeo, *San Jerónimo,* en altorrelieve, antigua colección Hugford en Florencia. Según Río, Leonardo habría llegado a trabajar el marfil. "Thiers –dice este autor poco crítico– posee una pequeña figura en marfil de un trabajo exquisito, que sería difícil atribuir a otro que no sea Leonardo." Basta reproducir la afirmación para mostrar toda su inconsistencia.

Lo mismo que la pintura, tampoco la escultura milanesa pudo sustraerse al ascendiente de Leonardo. Los principios del autor de la estatua ecuestre del duque Francesco y *La Última Cena* eran demasiado sugestivos para no fecundar hasta los dominios en apariencia más extraños a su acción (se les ve surgir súbitamente, a distancia, en artistas que no tuvieron nunca la suerte de acercarse al maestro, tales como Bernardino Luini y Sodoma). Pero esta imitación no debía traducirse en todas partes por resultados idénticos ni igualmente bienhechores: los escultores milaneses no vieron en las creaciones de Leonardo más que la suprema elegancia y, en cierto modo, la dificultad vencida, sin sospechar siquiera la masa infinita de investigaciones de detalle y de trabajo tenaz que implicaba tan alta perfección. Por eso la estatuaria milanesa, después de haber sido tan dura, se volvió tan fácil, tan blanda, tan sentimental y sosa, como lo prueban hasta la saciedad las estatuas o bajorrelieves de Benedetto Briosco, en la cartuja de Pavía, y los del Bambaja, en la célebre tumba de Gastón de Foix.

*Estudio para Monumento ecuestre de Sforza*, c. 1485-1490. Punzón de metal sobre papel preparado en azul, 11,6 x 10,3 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

## La Virgen de las rocas

En la historia del arte moderno no hay problema más irritante que la clasificación y la cronología de las obras de Leonardo da Vinci. A veces se está tentado a creer que, lo mismo que la caligrafía del maestro ha permanecido rigurosamente estacionaria durante treinta y cinco años, hasta el punto de que es materialmente imposible distinguir los manuscritos de su extrema vejez de los de sus comienzos, tampoco ha variado su manera de dibujar y de pintar. No trataré de resolver todas las dificultades, a menudo inextricables, a que dan lugar las determinaciones de fechas. En tales investigaciones no se podría dar prueba de exceso de recogimiento, de meditación, de escepticismo, ni, sobre todo, de modestia, género de virtud que comienza a hacerse rara en el dominio de la erudición artística.

Pero me jacto de aportar al menos algunos materiales para la edificación del monumento literario que los esfuerzos de uno solo serían impotentes para construir.

Los historiadores, sucesivamente, han hecho nacer la *Virgen de las rocas* antes de la partida de Leonardo para Milán y después de su establecimiento en esta ciudad; en otros términos, antes o después de 1483. Un documento descubierto zanja de modo definitivo la dificultad: el cuadro nació en Milán.

No obstante, un abismo separa el cuadro del Louvre de los otros cuadros milaneses de Leonardo: técnica, estilo, expresión, todo difiere; el dibujo está, además, ligeramente encogido, un poco a la manera de Verrocchio; las vestiduras plegadas, las fisonomías laboriosas, incluso toscas; detalles todos (no me atrevo a pronunciar el nombre de defectos, porque tales defectos son hechos para desarmar la crítica) que no tardarán en desaparecer. En una palabra, aunque pintada en Milán, la *Virgen de las rocas* es de inspiración florentina.

La *Virgen de las rocas* parece formada de un trazo, y, sin embargo (los estudios del maestro lo atestiguan), la ejecución ha sido de las más laboriosas. En la Escuela de Bellas Artes, un dibujo característico nos inicia en las transformaciones experimentadas por una sola figura, la del ángel: éste aparece allí de perfil, de pie, con el pie izquierdo en un escalón; tiene su manto con la mano izquierda; tiene en la derecha un objeto invisible, evidentemente el pequeño San Juan Bautista. Más abajo, esbozados, se ven estudios para el brazo izquierdo sosteniendo las vestiduras, después para el brazo derecho, una vez con la mano extendida, otra con la mano cerrada, a excepción del índice. Es este último movimiento el que adoptó definitivamente Leonardo. Me apresuro a añadir que es la única parte del dibujo que se ha conservado. En el cuadro, el ángel no se muestra ya de perfil, sino de tres cuartos, volviéndose hacia el espectador; lo que da infinitamente más animación a la escena, porque, en una pieza de cuatro actores, de los cuales dos son niños, un actor visto de perfil sería un actor perdido. El movimiento y el destino del brazo izquierdo no han sido menos profundamente modificados; en lugar de emplearlo en sostener su túnica, el ángel se sirve de él para sostener al Niño Divino. Más tarde, el mensajero celeste, primitivamente de pie, pone una rodilla en tierra, y así sucesivamente. Ha sido preciso el arte consumado de Leonardo para encubrir la huella de sus esfuerzos; para conservar tanta espontaneidad y frescura en una obra que era resultado de largas y sabias combinaciones.

Un argumento decisivo en favor del ejemplar del Louvre es que existen en la Escuela de Bellas Artes y en Windsor estudios auténticos de Da Vinci para la mano del ángel extendida hacia el Niño Jesús. Ahora bien, ese gesto ha sido modificado, como se sabe, en el ejemplar de Londres. Éste, por consiguiente, es posterior. Si en este primer dibujo, que ha escapado a las investigaciones de todos mis predecesores, el ángel de pie parece haber sido retocado, quizás incluso rehecho en parte, los dos fragmentos de brazo y de manos proclaman, al contrario, con una implacable claridad, la intervención de Leonardo. La factura no está allí todavía exenta de arcaísmo. Notemos que en el dibujo de la Escuela de Bellas Artes el brazo del ángel se parece al brazo de San Pedro en la *Cena,* pintada en Milán; es el mismo movimiento con la mano cerrada.

A mis ojos, el cuadro de Londres es, pues, una copia, ejecutada tal vez bajo la dirección de Leonardo por uno de sus alumnos. El cuadro del Louvre, por el contrario, es de aspecto duro y de tonalidad áspera. El tiempo lo ha mordido con su cruel dentadura. La pintura, como despojada de su flor, no muestra apenas más que sus apariencias. Sin embargo, habla a los ojos, al alma, con una autoridad soberana. Recordemos, en fin, que el ejemplar del Louvre pertenece al Estado secular. Formaba parte desde la primera mitad del siglo XVI de la colección de Francisco I, soberano que pudo, hay que concederlo, tener originales de la mano de Leonardo.

Una palabra todavía: las diferencias entre el ejemplar de París y el de Londres son exactamente las mismas que las existentes entre los ejemplares de la Virgen de Holbein, la del Museo de Dresde y la del Museo de Darmstadt; la primera, que es la original, más arcaica, casi más pesada; la segunda, que es la copia, más libre y más elegante. Después de esta observación, estoy pronto a reconocer que el ejemplar de la Galería Nacional ha nacido muy verosímilmente en el taller de Leonardo, que lo hizo ejecutar con su dirección, tal vez por su asociado Ambrogio de Predi. Así se explican ciertas durezas del ejemplar del Louvre, que han desaparecido en el de la Galería Nacional: el maestro buscaba, tanteaba; el alumno no tenía más que hacer que copiar y suavizar.

Es hora ya de estudiar la composición misma de la *Virgen de las rocas.* Cuatro figuras, de ellas tres de rodillas, la cuarta sentada a la entrada de una gruta: he ahí los actores.

*Virgen de las rocas* (detalle), 1491-1508.
Óleo sobre tela, 189,5 x 120 cm.
Galería Nacional, Londres.

*Virgen de las rocas*, 1483-1486.
Óleo sobre tela, 199 x 122 cm.
Museo del Louvre, París.

*Virgen de las rocas*, 1491-1508.
Óleo sobre panel de madera, 189,5 x 120 cm.
Galería Nacional, Londres.

Esas figuras forman una pirámide, disposición que será después tan predilecta de Rafael. La Virgen, en el centro, aunque en el segundo plano, domina a los otros actores; los hombros recubiertos por un manto azul que fija en el pecho un broche, con una mano sobre el San Juan niño, a quien cubre con su mirada, con la otra tendida por encima de su hijo, invita al precursor a acercarse. El niño, sentado en el suelo, sobre el que se apoya, además, con la mano izquierda, para mantener su equilibrio todavía inseguro, bendice a su joven compañero; el ángel, con una rodilla en tierra, a su lado, le sostiene con una mano, mientras con la otra le muestra igualmente al San Juan niño. Nos encontramos aquí con ese arte consumado del gesto, que aplicó Leonardo después tan brillantemente en la *Cena* de Milán: no hace falta más para dar a la composición una animación extraordinaria.

La obra, por otra parte, no es perfecta todavía: junto a una sensibilidad exquisita, al lado de una facultad de observación rara, traiciona una cierta inexperiencia. El tipo de la Virgen, principalmente, tiene algo de ligeramente arcaico (el pintor iba, pues, tras el dibujante, porque los estudios dibujados son ya de una libertad y de una sutileza infinitas): la nariz es recta, no aquilina; la boca, derecha más bien que arqueada; la barbilla, baja y cuadrada, como en ciertas figuras del Perugino y de Francia. En cuanto al ángel, vestido con una túnica roja y con un manto verde, tiene una fisonomía demasiado indecisa. Hay más contorno, más perfil en los dos dibujos preparatorios que forman parte, uno de la Biblioteca del Rey, en Turín, y el otro del museo de nuestra Escuela de Bellas Artes. Señalemos, además, la analogía de su tipo con el de la Virgen. Los dos niños tienen algo de pobre y duro: la búsqueda de la verdad física triunfa sobre el estilo. ¡Pero qué ciencia del modelado y qué ciencia del colorido! Es como una mezcla del Correggio y de Rembrandt. En el *Niño Jesús,* con su expresión un poco tristona y sus cabellos que tiran a castaño, la carne redondeada (nótense los hoyuelos en los codos y en el hombro), el esguince prodigioso y los semiplanos tan ampliamente tratados tienen algo de soberbio; en el san Juan niño, el escorzo es quizás un poco brusco y corto, al modo de Verrocchio. Comprobemos que

*Estudio de una mano*, c. 1483. Tiza negra con reflejos blancos, 15,3 x 22 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

el tipo del joven santo ofrece igualmente profundas analogías con los de Verrocchio. Agregaré también que el Niño Jesús aparece en plena luz, mientras que su amigo es relegado a la sombra.

No se agota fácilmente el análisis de las bellezas de semejante página. Ante todo hay que señalar la originalidad profunda de la concepción, el encanto infinito de la ejecución, ¡qué lejos deja este cuadro, a centenares de leguas, como un globo desde donde no se percibiesen más que algunos puntos de la tierra, todas las composiciones anteriores y contemporáneas! He ahí, pues, de nuevo, a un artista emancipado de la tradición, que mira las cosas de frente y sabe reproducirlas como las ve, como las siente; es decir, con una gracia y una distinción soberbias. Antes de Rafael y con tanta seducción como él, si no siempre con tanta pureza, Leonardo trata ese pequeño drama íntimo: la Virgen acariciando a su hijo, vigilando sus juegos, dirigiendo su educación. La jovialidad, la ligereza y al mismo tiempo la convicción que ha puesto en esas escenas de dos o tres actores no se dejan definir fácilmente con palabras. Son los idilios más frescos, más ingenuos, de ningún modo exentos, por otra parte, de la nota triste que el presentimiento de los dolores por venir pone a menudo en los labios o en los ojos de la joven madre.

La concepción de estas escenas es profundamente moderna: ¡cuántas licencias en las fisonomías! El artista no se cree ligado por los retratos tradicionales; toma por modelos de la Virgen, de Cristo, de los apóstoles, de los santos a no importa cúal de sus contemporáneos. Los atributos no le molestan tampoco: los conserva o los suprime según las necesidades de la composición: llega hasta representar a la Virgen con los pies desnudos, herejía que no se habría permitido ciertamente *fra* Angélico, nutrido en la severa disciplina de los dominicanos y que, después del Concilio de Trento, los pintores ortodoxos no debían tardar en reprobar otra vez. Si Leonardo, de acuerdo en esto con la mayoría de sus colegas florentinos, hacía descender a la divinidad a la tierra, ponía en sus evocaciones una poesía y un calor propios para suscitar el fervor; así, ningún pintor ha pasado por ser más profundamente religioso. ¡Singular contraste! Leonardo y el Perugino, a quienes Vasari atribuye incredulidad absoluta, son precisamente aquellos cuyas obras respiran más fe y elocuencia.

Dejando a su condiscípulo, el Perugino, la nota cálida e intensa, son sus rojos y sus verdes vivos, profundos y relucientes, con sus contornos meditados y su modelado a menudo tan duro, Leonardo, en la *Virgen de las rocas,* como en todos los cuadros posteriores, resolvió hacer color con los matices en apariencia más neutros: verde tirando a gris y con reflejos plateados, amarillo sucio. Nada coincide más con la gama adoptada por los primitivos. Los tonos claros y francos son desterrados de su paleta: ni oros, ni telas brillantes, ni carnes vivas; con pintura de un solo color realiza las proezas del claroscuro y obtiene el incomparable colorido, cálido y ambarino, de *La Gioconda.* Ningún pintor había pedido hasta entonces tanto a los solos recursos de la pintura.

No se admirará menos la facilidad de la composición y la suavidad de la factura. Los florentinos, dibujantes incomparables, podían proclamar: ¡Al fin, nos ha nacido un pintor! Las aristas y los ángulos de las figuras han desaparecido para dejar su lugar a las líneas más armoniosas; éstas, a su vez, están inundadas de una luz de dulzura infinita, o más bien, las figuras no han sido concebidas más que en vista de la luz que debe envolverlas. Ese arte de envolver, para servirme del término moderno, en efecto es Leonardo el que, si no lo ha inventado, lo llevó el primero a la alta perfección en que se le ve desde entonces. Agregaré que, en su búsqueda del claroscuro, en los refinamientos sin precedentes del colorido, se siente al pintor de garra. Leonardo conoce, tanto como no importa cuál de sus émulos, las leyes de la perspectiva lineal, las de la anatomía, y muchas otras más. Pero, lejos de considerarlas como un objetivo, las trata como verdaderos rodajes accesorios; rodajes que es necesario disimular después de haber sacado de ellos el partido conveniente. A sus ojos el cuadro no debe traicionar el esfuerzo: basta que nos deje ver el propósito alcanzado, es decir, el ideal de gracia, de belleza o de armonía llevado a su más alta perfección.

Seguramente, no se tiene aún la amplitud de *La Última Cena,* la suavidad de la *Santa Ana.* Comparada con estas obras maestras, la *Virgen de las rocas* produce la impresión de un primitivo situado frente a uno de los maestros de la Edad de Oro. Es el Leonardo de la primera manera opuesto al de la segunda, como quien dijese el Leonardo precursor de sí mismo.

El paisaje de la *Virgen de las rocas* merece un análisis aparte.

Desde el comienzo, Leonardo afirma su predilección por los lugares rocosos y accidentados, con preferencia por los panoramas que se despliegan en grandes líneas. Entre esas dos corrientes, en efecto, ha flotado la pintura italiana del Renacimiento: una fue seguida por los trecentistas, de los que Leonardo fue, en ese punto, la continuación; la otra por el Perugino y en cierta medida también por los venecianos. Los partidarios del primer sistema se inclinan a los contrastes marcados: ásperas rocas que alternan con una vegetación risueña; montes desolados y esculpidos en exceso, como los Apeninos. Se encuentran con los flamencos en su amor al detalle. Los otros proceden por masas compactas: sus colinas terminan, con ondulaciones insensibles, en la llanura, en los lagos, en la campiña romana.

Leonardo se complace en complicar y en refinar todavía el elemento tradicional. Los precipicios de Chiusuri y del convento de Monte Olivetto no le bastan; no se contenta siquiera con los bloques erráticos del convento de la Verna, en el Casentino. El minerólogo y el geólogo entran en lucha con el artista; se apasiona por las crestas en zigzag, por las grutas, por las rocas curiosas y monstruosas de dolomita del Friouli, por los conos gigantescos que emergen de una meseta, que no tienen nada que envidiar a los dólmenes y a los menhires de la Bretaña.

El suelo es tratado con todo el amor que los primitivos ponen en los accesorios. Mantegna no habría aportado más precisión, pero Leonardo agrega más holgura. Asientos en las rocas, guijarros y plantas (iris) componen el primer plano. La gruta respira una humedad penetrante y misteriosa: se sueña con las ninfas y las sílfides, con los gnomos, con todo ese mundo encantador de la fantasía evocado por Shakespeare en el *Sueño de una noche de verano* y que sólo un Leonardo podía traducir en la tela.

Espíritu flotante y ondulante por excelencia, Leonardo ha dado pruebas de una rara tenacidad en la elección de los motivos de sus paisajes: de un extremo a otro de su obra, en la *Virgen de las rocas,* en la *Santa Ana,* en *La Gioconda,* se encuentran las mismas montañas de dolomita; picos abruptos que surgen en medio de altas mesetas y dibujan extrañas siluetas. Muy probablemente, habrá hecho, siendo todavía muy joven, un viaje al Friouli y habrá conservado una impresión muy viva de él.

El hecho que el hermoso Estudio de cabeza de Virgen, visto de perfil, en la colección Vallardi, en el Museo del Louvre, esté trazado en un papel verduzco, análogo al de los estudios para la *Virgen de las rocas,* tiende a probar que la *Virgen Litta* es contemporánea o poco distante de ésta. Ese dibujo contiene, en su ingenuidad primera, el pensamiento del maestro.

En el cuadro vemos a la Virgen de medio cuerpo, sentada en una sala cuyas dos ventanas se abren sobre un paisaje árido. Vestida de indumentaria roja, con el borde de oro, y con un manto azul forrado de amarillo, lleva en la cabeza una especie de velo grisáceo rayado de negro y enriquecido con ornamentos de oro, del género de los que Rafael dio luego a la *Virgen Aldobrandini* y a la *Virgen de la silla.* Mira con ternura a su hijo, ofreciéndole el seno derecho. El Niño vuelve los ojos hacia el espectador; apoya una mano en el seno materno y aprieta con la otra una flor. Nada más franco y más conmovedor.

## La obra maestra de Santa María delle Grazie

Me dedicaré, ahora, a mostrar cómo ha procedido Leonardo, qué enseñanzas ha tomado de sus predecesores, qué vicisitudes íntimas ha hecho experimentar a su composición para crear la obra maestra de Santa María delle Grazie. No se trata aquí, este punto está fuera de discusión, de una obra abstracta, artificial, nacida del capricho de una imaginación de artista, sino de una página del libro de la vida, de un drama que ha sido vivido. Intentaré aquí la reconstrucción de ese "proceso", felicitándome de que mis predecesores se hayan limitado a sacar a luz los materiales y me hayan dejado el placer de ofrecer a mis lectores el primor de un ensayo de coordinación que tendrá, si no mérito, al menos novedad.

Algunas palabras, antes de abordar estos diversos asuntos, sobre el origen de la pintura de Santa María delle Grazie, y su destino. La palabra *cenacolo,* que corresponde en una cierta medida a cenáculo, tiene en italiano una acepción más amplia: designa tanto la sala

*La Virgen Litta*, c. 1490.
Témpera sobre tela, transferido de un panel de madera, 42 x 33 cm.
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

donde se cena, o en otros términos el refectorio, después la sala en que el Cristo ha dado la cena a los apóstoles, en fin, la pintura misma que representa esa augusta ceremonia. La iglesia de Santa María delle Grazie, obra maestra de la arquitectura lombarda, formada bajo el impulso de Bramante, había sido fundada por los dominicos, que comenzaron su construcción en 1464, en las líneas del estilo gótico.

Nada más oscuro que la historia de la *Cena* de Santa María delle Grazie: se ignora cuándo fue comenzada esa obra maestra, incluso se ignora (y ahí está, en mi opinión, el nudo de la cuestión) en qué condiciones tuvo su nacimiento. Digamos de inmediato, para no tener necesidad de volver sobre este problema cronológico, que Leonardo trabajaba todavía en 1497 en ella y que la terminó ese mismo año.

Leonardo, no se repetirá nunca bastante, no era amigo del fresco; ese procedimiento le habría exigido una decisión, una rapidez inconciliables con sus hábitos de trabajo. Se servía del aceite, que tenía a sus ojos, entre otras ventajas, el atractivo de la novedad.

En sus composiciones religiosas, Leonardo, ¡quién se atrevería a sostener lo contrario!, gustaba de girar un poco alrededor del asunto: la *Virgen de las rocas,* la *Santa Ana,* la *Adoración de los magos,* el *San Juan Bautista* asombran y encantan en sumo grado; no provocan en la misma escala edificación religiosa. En la *Cena,* al contrario, el maestro ha atacado el problema de frente, sin rodeos, sin subterfugios, resuelto a encerrarse estrictamente en los datos de los Evangelios y a pedir al asunto todo lo que es susceptible de dar. La obra de Santa María delle Grazie, pues, puede pasar, junto con los cartones de las tapicerías de Rafael, por la obra que respira más puro el espíritu evangélico, una obra ante la cual los creyentes de todas las confesiones se complacen en recogerse por igual, y en cuya admiración llegan igualmente a templar su fe. Jamás hubo un cuadro más acariciado: había madurado en el espíritu antes que la mano se pusiese a traducir la imagen grabada en el cerebro.

Sabemos, sin embargo, que Ludovico mismo tuvo que acabar por presionar al artista demasiado meticuloso: el 30 de junio de 1497, dio orden a uno de sus agentes para que "pidiese a Leonardo que terminase la obra del refectorio delle Grazie.

Otro autor del siglo XVI, el milanés Lomazzo, completa el relato de Vasari con la explicación de por qué renunció Leonardo a terminar la figura del principal actor: después de haber dado a Santiago Mayor y a Santiago Menor la belleza que se admira en ellos, a través de las ruinas del *Cenacolo,* Leonardo, desesperado por reproducir el rostro de Cristo tal como lo soñaba, fue a pedir consejo a su amigo Zenale, quien le dio esta respuesta memorable: "Leonardo, la falta que has cometido es tal, que sólo Dios puede absolverte. En efecto, es imposible producir figuras más bellas, más dulces que las de Santiago Mayor y Santiago Menor. Toma, por tanto, tu desgracia con paciencia y deja al Cristo imperfecto como es actualmente, porque, comparado con los otros apóstoles, no sería ya Cristo, no sería ya su maestro".

Así se hizo y he aquí por qué la cabeza de Cristo ha quedado en el estado de esbozo.

Comparando este proyecto con el cuadro, se advierte que la *Cena* debía contener en el origen un número bastante grande de gestos realistas, tal vez incluso un poco familiares, dado un asunto tan solemne; a medida que avanzaba, el artista los suprimió. Así hizo desaparecer el gesto por el cual uno de los apóstoles ponía en su puesto el vaso en que había comenzado a beber; de igual modo el gesto del apóstol con un pan cortado en dos; de los dos cuchillos mencionados en la nota, uno solo subsiste en la composición definitiva: el que tiene San Pedro. Ningún apóstol hace tampoco visera con la mano. En una palabra, la acción, sin cesar de ser tan viva, tan dramática, se ha vuelto más imponente y ha ganado en elevación.

Además entre estos estudios se refiere un dibujo de la Biblioteca de Windsor, en el cual se ve a un discípulo haciendo visera con su mano (Ritcher, pl. XLV). Se descubre allí, además, a San Juan, con la cabeza posada sobre el mantel, y otro discípulo acercándose, en actitud reverente, a Cristo: Leonardo ha pensado, pues, un instante en representar la institución de la comunión, tema tratado tan a menudo por los artistas bizantinos y que Justo el Grande había ilustrado pocos años antes en un cuadro pintado para el duque de Urbino.

Sobre la misma hoja, un croquis del cual es difícil deducir el propósito, nos muestra una docena de personajes sentados a la mesa, con Judas relegado en la parte opuesta, como si

*La Última Cena* (detalle),
1495-1498.
Óleo y témpera sobre piedra,
460 x 880 cm.
Santa María delle Grazie, Milán.

estuviese desde entonces excluido de la comunión de los discípulos. Un poco después, sin embargo, Leonardo rompió en este punto con la tradición: en lugar de colocar a Judas, como sus antepasados, a un lado de la mesa, donde se hallase absolutamente aislado, a manera de una oveja sarnosa, pensó que sería infinitamente más dramático sentar al traidor al lado de la víctima, y extrajo de esa aproximación un efecto teatral maravilloso: esa explosión de sorpresa o de indignación entre los discípulos en el momento en que Jesús revela la traición.

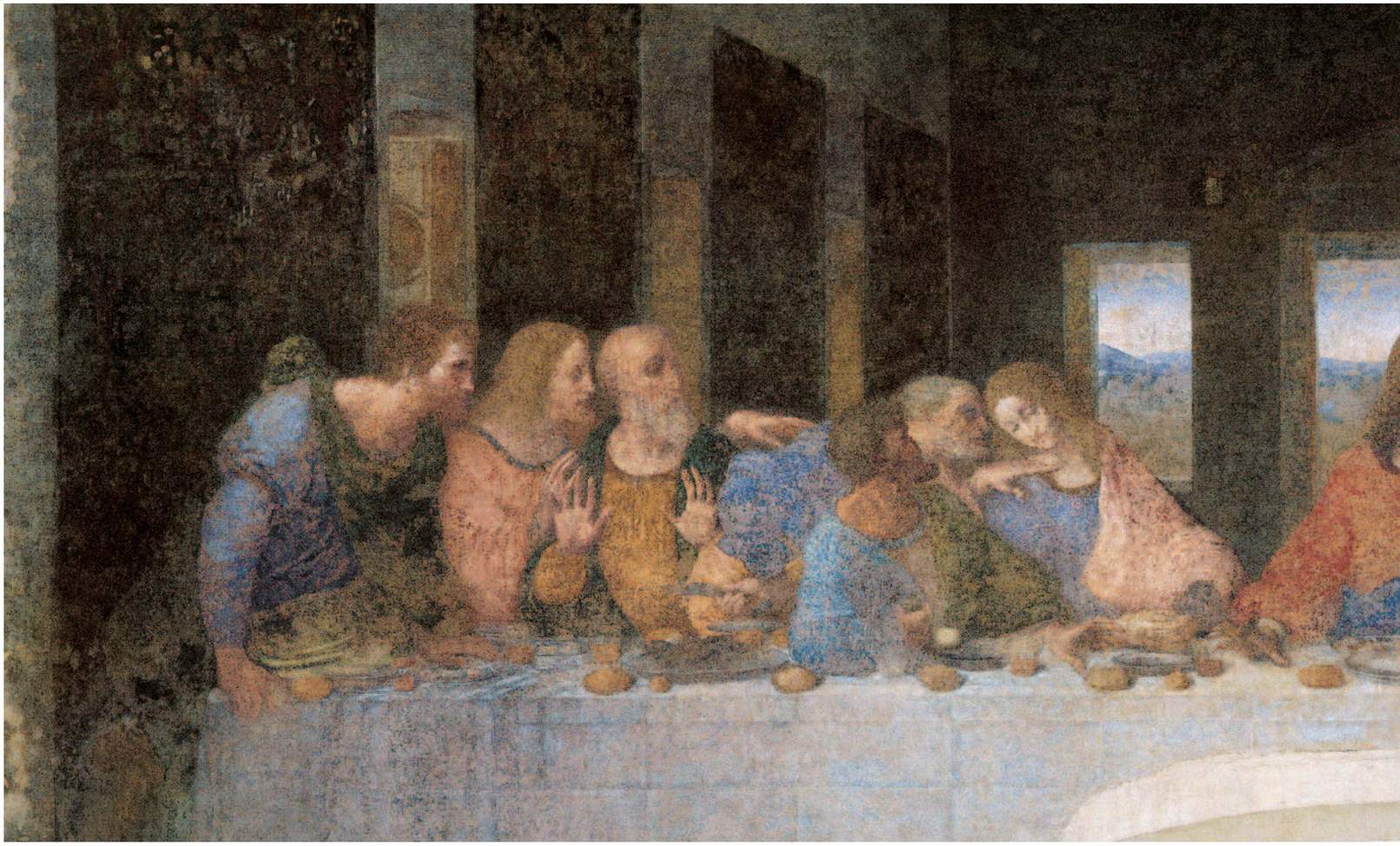
En resumen, el dato primitivo tenía algo de violento; el artista ha templado sucesivamente y disciplinado los gestos, y es al espectáculo de esa fuerza condensada y latente al que debió su más brillante triunfo. Por sí sola, la ciencia de la agrupación que trasciende de la *Cena* bastaría para hacer época en los anales de la pintura; ofrece una holgura y un ritmo intraducibles. Los personajes, situados a lo sumo en dos planos, están agrupados de tres en tres, a excepción de Cristo, que se encuentra aislado y que, por consiguiente, domina la acción. Ocho apóstoles se muestran de perfil; tres, de tres cuartos; sólo Cristo y San Juan dan cara al espectador. El gusto que ha sido preciso para armonizar esas figuras como trimembres, para animar los grupos sin romper su ponderación, para variar las líneas dejándoles su armonía, en fin, para ligar los grupos principales unos a otros, es tal que ni el cálculo ni el razonamiento hubiesen logrado resolver problema tan arduo; sin una especie de inspiración divina, el artista más hábil habría fracasado. Agregaré que, para la armonía de la ordenación, era indispensable unir un conocimiento perfecto del claroscuro y de la perspectiva aérea, porque algunas yuxtaposiciones (por ejemplo a la izquierda de Cristo, la cabeza vista en tres cuartos que se destaca sobre una cabeza de perfil) tienen demasiado atrevimiento para haber sido obtenidas con el solo recurso del dibujo o de la perspectiva lineal.

El camino estaba al fin abierto; Rafael no debía tardar en lanzarse por él después de su iniciador Leonardo; se mostró su digno émulo en la *Disputa del Santo Sacramento,* primero, después en la *Escuela de Atenas.*

El carácter distintivo de las fisonomías es la virilidad, la amplitud, la seriedad, la convicción; nos encontramos ante hombres libres y naturalezas rectas que tienen conciencia de sus sentimientos

*Estudio para La Última Cena*, c. 1495.
Pluma y tinta.
Galería de la Academia, Venecia.

*Estudio para la cabeza de Santiago y bosquejos arquitectónicos*, c. 1495.
Tiza roja, pluma y tinta, 25 x 17 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.



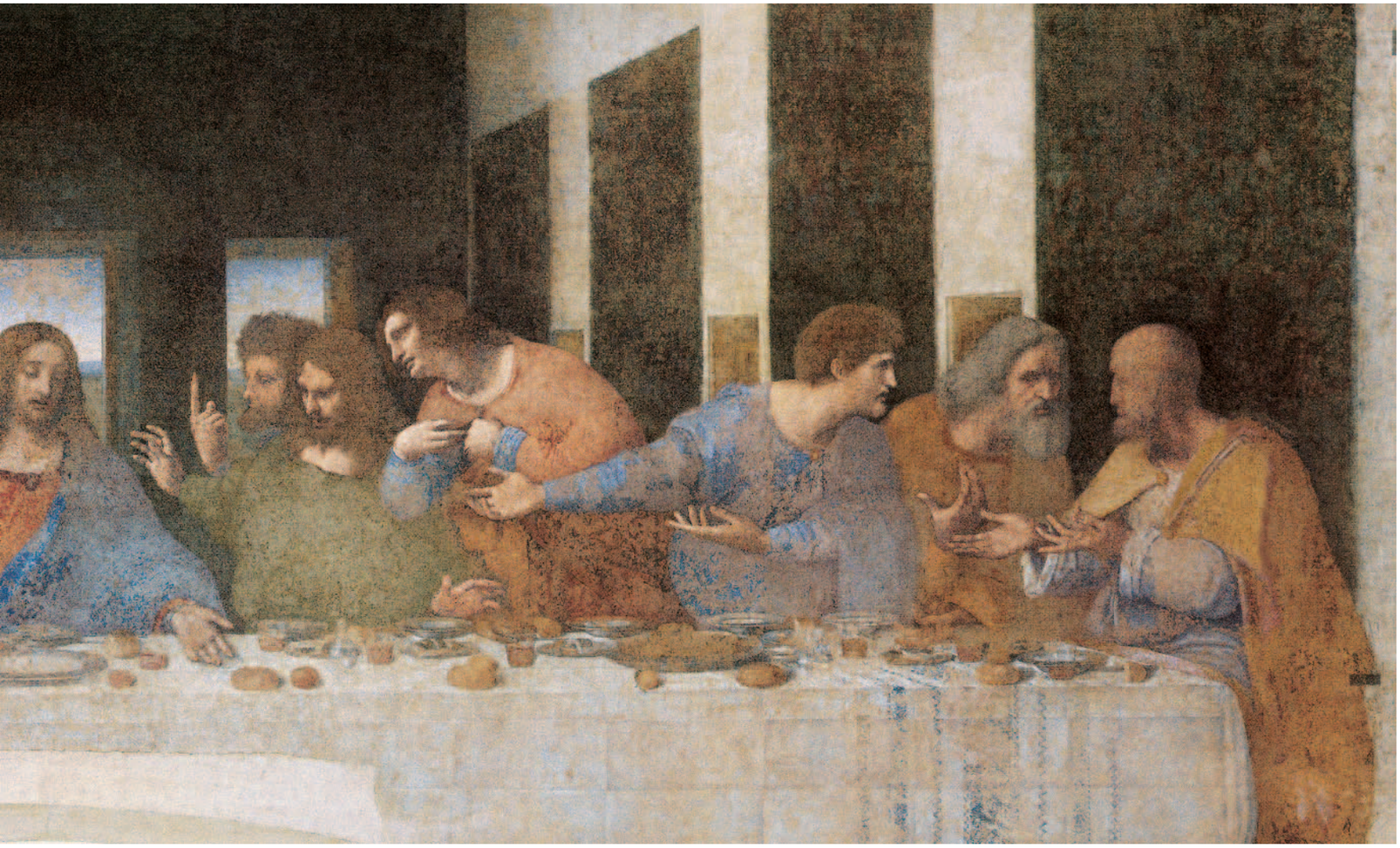
y están dispuestos a afrontar la responsabilidad de sus actos. La energía y la lealtad brotan en todos los rasgos. El artista ha variado, por otra parte, los tipos hasta el infinito (no hablo tanto de las diferencias físicas como cabellos crespos, cabellos rizados, cabellos ondulados, como de las diferencias morales): a unos, simples pescadores convertidos en misioneros, les ha conservado la rudeza propia de su primer oficio: tal el apóstol sentado a la izquierda de Cristo, que extiende los brazos y abre la boca bajo la acción del estupor; a otros, por ejemplo al viejo de larga barba sentado a la derecha, le ha dado la majestad de los patriarcas; a otros aún, el discípulo favorito y San Felipe, la suavidad de los adolescentes del *Quattrocento,* con la resignación cristiana. De Judas, con su nariz encorvada de ave de presa, frente atrevida, silueta admirablemente recortada, ha hecho el tipo por excelencia del malhechor. Nada más dramático que tales contrastes.

¡Qué lejos estamos de los refinamientos y de las fofas elegancias de la corte de Ludovico el Moro! ¡Qué firmeza y qué poder en esos actores de un drama que, desbordando el estrecho cuadro milanés, no ha cesado, desde hace cuatrocientos años, de hacer vibrar a la humanidad entera!

Si tomamos ahora la expresión y los gestos, es preciso inclinarnos también ante la maravillosa interpretación del efecto dramático. Cristo acaba de pronunciar, con una resignación sublime, la frase fatal: "Uno de vosotros me traicionará". La duda, la sorpresa, la desconfianza y la indignación estallan en rasgos inefables. De un extremo al otro de la mesa, las almas vibran al unísono. Pero para que el contraste sea todavía más agudo, era necesario mezclar a ese concierto épico, a esos sentimientos tan generosos, notas menos graves: Judas, apoyado en el codo, con la bolsa de monedas de plata en la mano derecha, la izquierda abierta como para un movimiento involuntario, en el momento que sabe que su traición está descubierta, personifica al malhechor endurecido, que ha razonado su crimen y ha tomado la decisión de llevarlo hasta el fin. San Juan, con la cabeza inclinada, las manos enlazadas sobre la mesa, representa, al contrario, la suprema fórmula de abnegación, de dulzura y de fe.

En realidad, desde Giotto, el gran dramaturgo, jamás se había hecho esfuerzo tan considerable para traducir por medio de gestos las pasiones que agitan el alma. Pero si Leonardo no nos ha

*La Última Cena*, 1495-1498.
Óleo y témpera sobre piedra,
460 x 880 cm.
Santa Maria delle Grazie, Milán.



hecho escuchar los gritos desgarradores de las madres, a quienes los verdugos de Herodes arrancaban sus hijos para masacrarlos, o de los condenados que los demonios torturan en los infiernos (el asunto no implica una escenificación tan violenta), ¡con qué arte consumado ha reproducido toda la gradación de los sentimientos! ¡Qué mesurada es la mímica en él, finamente matizada, sin ser por eso artificial! ¡Cómo se siente al artista dueño de su asunto! Diré más, al artista experimentado en los sentimientos que atribuye a sus personajes; porque, se puede decir, la *Cena* del convento delle Grazie es más que una maravilla de arte; el corazón y el alma de Leonardo han tenido tanta parte como su imaginación y su espíritu en ella. Sin éstos ¿es viable una obra?

Sin cesar de proclamar de un extremo al otro de su obra el principio del idealismo, Leonardo ha tratado de dar a su composición todas las apariencias de la realidad. Por temor a caer en la abstracción, ha multiplicado los detalles capaces de producir la ilusión de la vida. ¡Con qué esmero ha representado los preparativos de esta cena frugal! La mesa está cubierta de platos, de escudillas, de frascos, de vasos con los juegos de luz más variados, de panes redondos y de frutas, peras o manzanas, que conservan todavía una hoja pegada al tallo. Por un sacrificio hecho a los prejuicios del tiempo, el artista no ha dejado fuera el salero derribado junto a Judas. Ha tratado el mantel mismo con el cuidado más escrupuloso, acusando claramente los pliegues de la tela, los dibujos adamascados en las extremidades, con las cuatro puntas anudadas. Es a esa observación minuciosa (que un pintor de estilo desaprobaría hoy, y de la cual Leonardo tomó el secreto a los primitivos) a la que el conjunto debe su carácter tan vigoroso de convicción.

Nadie, fuera de Brunelleschi, de Piero della Francesca y de Mantegna, había razonado las leyes de la perspectiva lineal con tanto ardor; le hubiese sido fácil poner de relieve en sus pinturas, por ejemplo, los diferentes planos por medio de construcciones (no ha recurrido a ese artificio más que en la *Cena,* y en el cartón de la *Adoración de los magos,* pero en este último solamente para el fondo). Por lo que respecta a Leonardo, parece haber concedido tanto precio a la figura humana que no podía resolverse a abandonarla a las exigencias de un arquitecto cualquiera, aunque ese arquitecto fuese su émulo Bramante.

*San Jerónimo,* 1482.
Témpera y óleo sobre panel de madera, 103 x 75 cm.
Pinacoteca Vaticana, Roma.

*Estudio de un apóstol*, c. 1495.
Pluma sobre punzón de metal en fondo azul, 14,5 x 11,3 cm.
Albertina Museum, Viena.

LEONARD D'AWINCI

No es desgraciadamente posible ya, después de tantas mutilaciones sacrílegas, apreciar las cualidades de ejecución de *La Última Cena*. Me limitaré a comprobar que la tonalidad general era rubia, ligera, de una delicadeza exquisita. El artista ha empleado sólo tonos simples, pero agradablemente variados; la mayoría de los personajes llevan una túnica roja y un manto azul o viceversa; se advierten, además, túnicas amarillas, mantos verdes, túnicas verdes, mantos de un gris amarillento, una túnica y un manto violáceos; algunas veces un cordoncillo o un borde amarillento o de otro color hechos para destacarlos. Esa indumentaria en sí misma ofrece una sencillez extrema, tal como se complace en figurarse uno la de Cristo y sus compañeros; se compone de una toga (o más exactamente de una túnica) con mangas bastante ajustadas, pero dejando en cambio descubierto el cuello; luego un manto muy amplio echado sobre los hombros; a veces una piedra preciosa sin labrar hace el lugar de broche o fíbula. Los pies no están calzados más que con sandalias. A pesar de esa austeridad, las vestiduras son de una ciencia y de una perfección consumadas; nada más amplio y más majestuoso que las de Cristo, con la túnica descubierta en la parte del pecho y sobre el hombro derecho, mientras que el manto recubre el hombro izquierdo y baja en aspa sobre el lado derecho, donde envuelve la figura entera.

Con la *Cena* del convento delle Grazie, la pintura había triunfado de los últimos obstáculos, resuelto los últimos problemas de la técnica y de la estética. En lo sucesivo, ya se coloque uno en el punto de vista de la ordenación, del colorido o de la holgura de los movimientos, o de la ciencia de las vestiduras, o del poder dramático, Leonardo ha realizado en todo su ideal. El maestro, ¡ay!, no debía disfrutar mucho tiempo de su triunfo. Muy pronto cayeron desastres sin fin sobre su protector y sobre sus conciudadanos.

Felizmente, innumerables croquis y esbozos nos indemnizan de la rareza de las pinturas y nos revelan, en sus aspectos más variados, la incomparable virtuosidad y la increíble variedad del dibujante. Sobre ese aspecto de su obra me propongo llamar la atención.

Si muy a menudo el pintor dejó su pensamiento en estado de bosquejo, el dibujante, en cambio, ensayó todos los procedimientos y sobresalió en todos. ¿No se le ve emplear sucesivamente con igual maestría la pluma, la mina de plomo, la piedra de Italia, la mina de plata, que debía agradarle en razón de lo que tiene de misterioso? Después, una vez establecido en Milán, se sirve de la sanguina.

Al decir de varios críticos (Emile Galichon, Morelli, Ritcher), una de las particularidades de Leonardo habría consistido en sombrear sus dibujos con ayuda de rayas cruzadas de izquierda a derecha, disposición que se explica por el hecho que era zurdo. Pero Geymüller ha mostrado lo excesiva que era esa teoría. Así se pueden contar, en el mismo dibujo (un estudio para el San Juan niño de la *Virgen de las rocas,* en el Museo del Louvre), siete direcciones diferentes de las rayas y, en el rincón del ojo, tres direcciones superpuestas. ¡Vanidad de vanidades!

Pintor más bien que dibujante, Leonardo proscribía de la pintura los contornos demasiado precisos. Quería modelar con el color y la luz, no con líneas o rayaduras. No podría hacer nada mejor que cederle todavía la palabra: "De la belleza de los rostros, no hagáis músculos de aristas demasiado acentuadas ("*con aspra difinitione*"), sino que las suaves luces lleguen insensiblemente a sombras agradables y plácidas: he ahí lo que da la gracia y la belleza" (cap. CCCLI).

Respecto de los contornos, recomendaba no emplear otro color que el mismo del fondo al que se vinculan las figuras, es decir, que no se colocasen perfiles oscuros entre el fondo y las figuras (cap. CXVI).

El claroscuro y los escorzos eran a sus ojos el triunfo de la pintura: "*Il chiaro et lo scuro insieme co li scorti é la eccelenzia della scienza della pittura*" (cap. DCLXXI). Atribuía un valor extremo al relieve; se debería decir a la corporeidad de la pintura. En eso estaba de acuerdo con Miguel Ángel que, en su carta a Varchi, declaraba formalmente que la pintura era tanto mejor cuanto más se aproximaba al relieve.

En efecto, es el cuerpo humano, en lo que tiene de más flexible y, más aún, el alma humana, en lo que tiene de más vibrante, lo que toma por bases y resortes de su arte: el cuerpo humano considerado en su masa blanda más bien que en su estructura ósea y anatómica. A pesar de su pasión por la anatomía, o más bien por la biología, tiene horror a los recuerdos de la muerte; ¡ningún arte fue más risueño que el suyo! Por eso los fondos de arquitectura le seducían tan poco; esas leyes invariables de la estática repugnaban a su genio independiente.

*Dama con un armiño (Retrato de Cecilia Gallerani)*, 1483-1490. Óleo sobre panel de madera, 54,8 x 40,3 cm. Muzeum Czartoryskich, Cracovia.

Leonardo encaraba el dibujo en tres aspectos diferentes: primero como si tuviese su razón de ser en sí mismo; quiero decir, como un objetivo, no solamente como un medio. El acabado de algunos de sus retratos lo prueba superabundantemente. En esto mostró más desinterés que Rafael, que no dibujó más que para preparar sus cuadros. El segundo destino del dibujo es, a los ojos de Leonardo, preparar los cuadros o las estatuas. El tercero, en fin, es servir de comentario gráfico, de ilustración necesaria para sus obras teóricas. El dibujo, en este caso, no es más que una forma de la escritura, un medio para reproducir más claramente su pensamiento. Esos croquis tan rápidos son, salvo las excepciones que he señalado, de una pureza y de una penetración admirables; constituyen la esencia misma de los seres y de las cosas. El mecanismo más complicado se vuelve lúcido bajo el lápiz de Leonardo.

Los dibujos para *La Batalla de Anghiari,* principalmente el de la Biblioteca de Turín, muestran un vigor y una fogosidad que faltan en los dibujos del período florentino y revelan algo así como la tentación de rivalizar con Miguel Ángel.

Frente a estas creaciones, de una belleza ideal, se encuentra lo que se ha llamado caricaturas de Leonardo. Idiotas, cretinos, gotosos, labios hendidos, labios leporinos, nariz y barbilla atrofiadas, nariz y barbilla prominentes; el artista, que ha creado los tipos más perfectos, se ha dedicado al mismo tiempo, mucho antes de Granville y antes de Callot, a reproducir las deformaciones más monstruosas, a determinar el grado intermediario entre la bestia y el hombre o más bien el hombre deprimido más allá de la bestia, por una mezcolanza humillante. Tan pronto la nariz es chata, tan pronto el labio superior avanza como en un felino; tan pronto la nariz se encorva y avanza como el pico de un loro.

La estatua ecuestre de Francesco Sforza, por inacabada que estuviese, no tardó en colocar a Leonardo en la primera fila de los escultores, lo mismo que la *Cena* le había colocado a la cabeza de los pintores. En consideración a la variedad de sus conocimientos en las ciencias positivas, era muy natural que el artista ardiese igualmente en el deseo de ensayarse en la arquitectura.

La ocasión de manifestarse en ese nuevo dominio no tardó en ofrecerse al escultor-pintor-arquitecto. Desde hacía años preocupaba la terminación de la catedral de Milán a todos los que cultivaban la arquitectura gótica. Los maestros de obra de Strassburg, juntamente con Bramante, Francesco di Giorgio Martini y muchos otros, habían debido dar consejos, elaborar proyectos. En 1487, Leonardo quiso tomar parte también en ese gran concurso, que sobreexcitaba el ardor de los últimos campeones de la Edad Media; concentró su atención sobre la cúpula que debía coronar el *tiburium.* Pero todo tiende a probar que su proyecto, de estilo gótico, fue descartado y que el maestro se limitó en lo sucesivo a investigaciones enteramente platónicas.

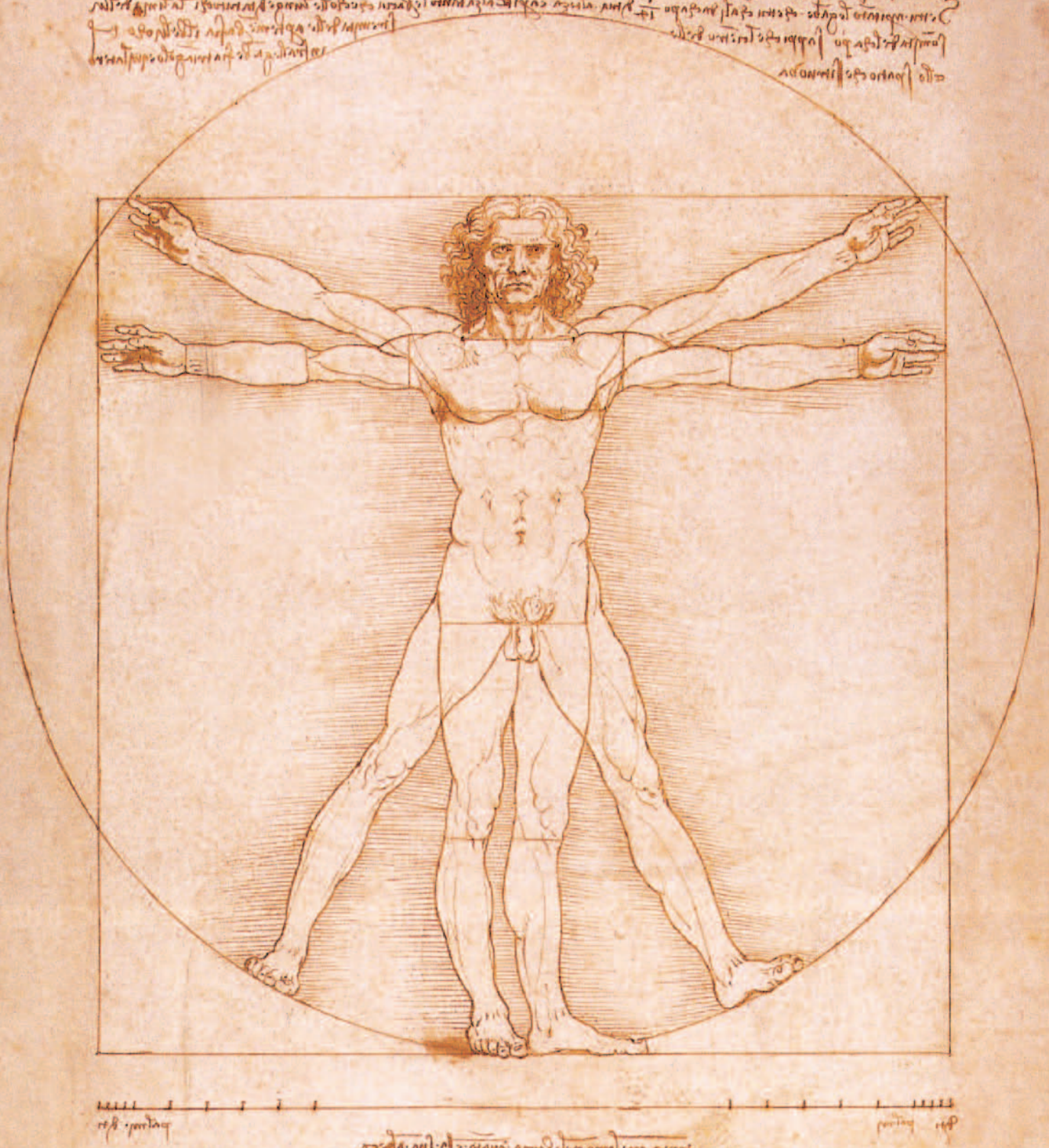
Aceptaba con complacencia por otra parte los trabajos en apariencia más humildes. El 2 de febrero de 1494, hallándose en la Sforzesca, dibujó veinticinco peldaños de escalera, de dos tercios de braza de alto y de ocho brazas de ancho. El 20 de marzo siguiente, fue a Vigevano para examinar las viñas. Quizás en esa ocasión hizo un estudio sobre la escalera de esa residencia, de ciento treinta peldaños.

Aunque no se pueda atribuir con certeza a Leonardo ningún edificio existente, es fácil, por medio de sus croquis, adivinar lo que han podido o habrían podido ser sus proyectos, traducidos en piedra. Debían revelar, en primer lugar, el sentimiento de armonía que caracterizaba a este purista por excelencia, ese equilibrio perfecto de las diferentes partes del edificio, vinculadas al cuerpo central de la construcción por un lazo verdaderamente orgánico y viviente.

Leonardo arquitecto soñaba, lo mismo que Leonardo escultor, con obras colosales, casi quiméricas. La necrópolis real imaginada por él (Ritcher, pl. XCVIII) debía componerse, según los cálculos de Geymüller, de una montaña artificial, de seiscientos metros de diámetro en su base, y de un templo circular cuyo pavimento estaba a la altura de las flechas de la catedral de Colonia, mientras que el interior tenía la anchura de la nave de San Pedro de Roma.

Otra vez, estimulado por Aristóteles de Fioravante, el célebre ingeniero boloñés, que había transportado, sin demolerla, una torre de un lugar a otro, Leonardo propuso al gobierno florentino levantar el baptisterio con ayuda de máquinas, y volverlo a colocar sobre gradas. Es preciso agregar que este proyecto no fue aceptado. Una vez más el gran artista y el gran sabio se había mostrado un puro ideólogo.

*Retrato de un músico*, c. 1485.
Óleo sobre panel de madera,
43 x 31 cm.
Pinacoteca Ambrosiana, Milán



Leonardo da Vinci

# III. EL ARTISTA, EL PENSADOR Y EL SABIO

## Academia de Leonardo

Leonardo no se contentó con producir, ardía al mismo tiempo en deseos de enseñar. Para obrar más eficazmente sobre su ambiente, fundó la Academia que lleva su nombre. No era, como se podría creer, un cuerpo honorífico, instituido para consagrar su talento, ni quizá siquiera destinado a dar cursos públicos; sino, según toda probabilidad, una reunión libre de hombres unidos por la comunidad de los estudios y de los gustos, que discurrían, que trabajaban juntos, y por eso mismo ejercía una acción más profunda. Se conviene en considerar los manuscritos de Leonardo como fragmentos de la enseñanza que dio ante la Academia de Milán.

Leonardo comenzó desde muy temprano, hacia los 37 años, según Ritcher, a recoger por escrito sus observaciones; continuó ese trabajo hasta su muerte, cumpliendo así hasta el fin el deber de actividad que incumbe a toda criatura humana. Hoy, a pesar de las pérdidas irreparables, los manuscritos o fragmentos de manuscritos de Leonardo pasan de la cifra total de cincuenta, con más de cinco mil páginas de texto.

Algunas observaciones sobre el sistema de escritura empleada por Leonardo, de derecha a izquierda, a la manera de los orientales, deben encontrar necesariamente su lugar aquí.

Este sistema lo empleaba desde 1473, como lo atestigua el dibujo de la Galería de los Oficios, y quedó inquebrantablemente apegado a él hasta su último día. No fue solamente el capricho el que le hizo adoptar ese modo de escribir: trataba de rodearse de precauciones para impedir que se le privase de sus secretos. La prueba es que no se contentó con escribir al revés, sino que, a veces, dio vuelta a ciertas palabras a la manera de anagramas, escribiendo "amor" en lugar de "Roma", "llopan" en lugar de "Napoli".

Desde el punto de vista paleográfico, la escritura de Leonardo pertenece todavía al siglo XV. Letra menuda y recta, con trazos cortos; difiere esencialmente de la escritura ancha, amplia y plena de Miguel Ángel y Rafael.

Durante el intervalo de treinta y cinco años que separa a los primeros manuscritos de los últimos, esa escritura no ofrece el menor cambio. Apenas se han comprobado algunas diferencias entre los primeros caracteres, trazados sobre los dos dibujos de 1478 y de 1473, y los de la edad madura o de la vejez. Ravaisson ha observado que, en esos primeros ensayos, Leonardo se complacía en trazar letras de enroscamientos que suelen ser sustituidas más tarde por caracteres más sencillos, como de un sabio apresurado por fijar el resultado de sus reflexiones y experiencias. En 1478, agrega, Leonardo estudia, como un ejercicio de caligrafía, un signo abreviativo de la n, que es preciso vincular a un comienzo de adornos de trencilla; más tarde, lo reduce casi al simple trazo de uso vulgar.

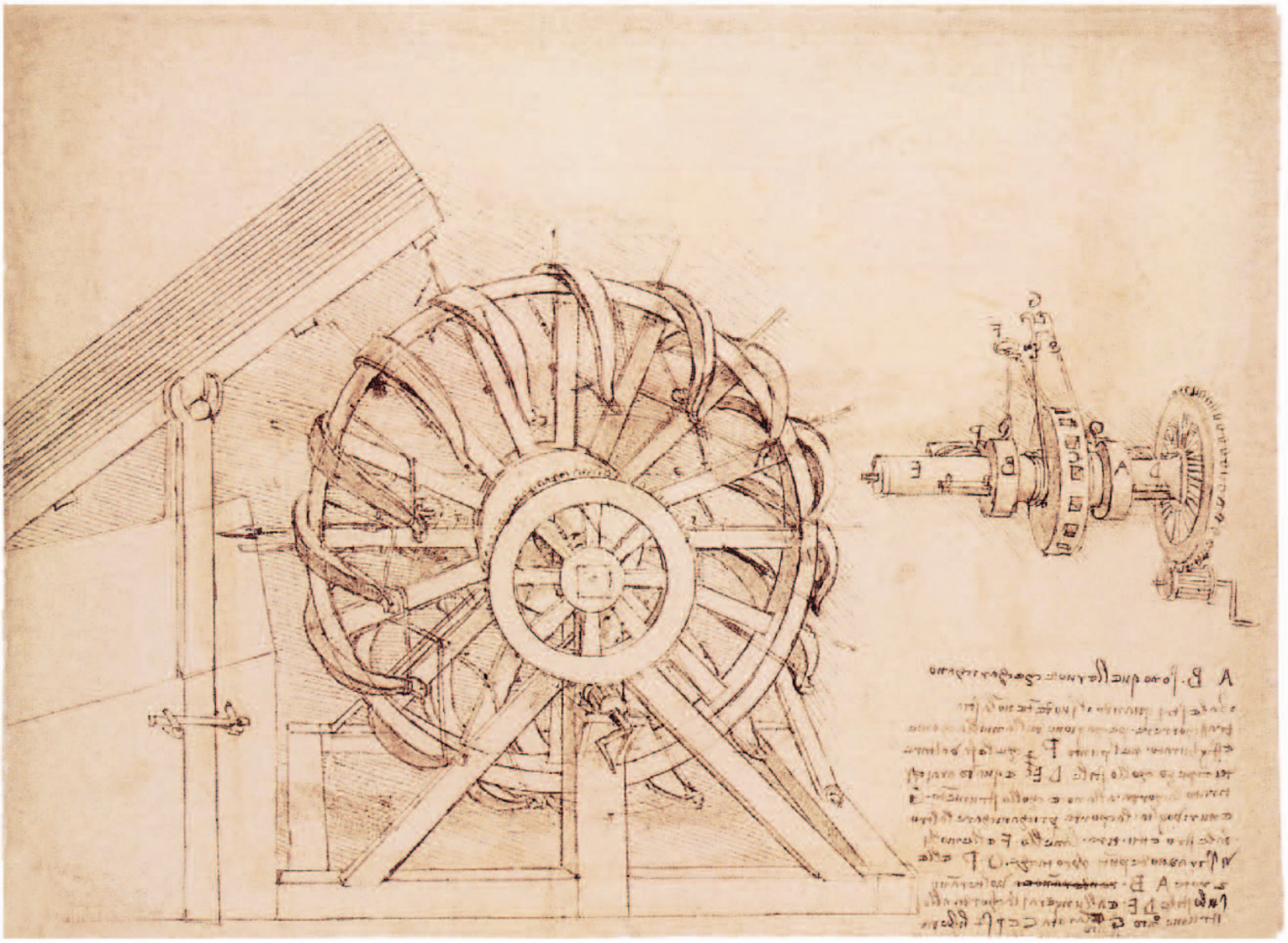
Singular contradicción. La obra entera del maestro es una protesta contra las fórmulas, contra la enseñanza, contra la tradición, y es ese mismo artista, independiente y original entre todos, el que pretende enseñar a los otros a tratar un asunto de acuerdo con reglas determinadas. Leonardo ¿ha reflexionado un instante, un solo instante, en esa anomalía?

Lo mismo que las otras obras de Leonardo, el *Tratado de la pintura* no ha sufrido el trabajo de coordinación y de refundición indispensable para hacer de él una obra didáctica. Lo descosido del arreglo de los capítulos y las repeticiones sin número prueban que el maestro no ha podido darle la última mano. No importa; por imperfecta que sea, esa obra no ha cesado, desde que fue entregada a la publicidad, de apasionar a los artistas y a los aficionados. Se cuentan cerca de treinta ediciones, comprendidas entre 1651, en que fue impresa por primera vez, y 1898.

El *Tratado de la pintura* nos ha llegado bajo dos formas distintas: primeramente los fragmentos autógrafos, que Ritcher tuvo el mérito de hacer conocer el primero, fragmentos en los que numerosos dibujos realzan todavía el interés; en segundo lugar, vienen varias copias antiguas, más completas en ciertos puntos que esos fragmentos y en las que se revela un esfuerzo de remanejamiento, imputable, si no a Leonardo mismo, al menos a uno u otro de sus discípulos.

Resulta de sus investigaciones que los fragmentos del *Tratado* publicados por Ritcher forman seiscientos sesenta y dos párrafos, mientras que el ejemplar del Vaticano contiene

*Hombre de Vitruvio*, 1490.
Pluma y tinta, 34,4 x 24,5 cm.
Galería de la Academia, Venecia.



novecientos cuarenta y cuatro; doscientos veinticinco párrafos ofrecen un texto idéntico en los manuscritos de Leonardo y en el manuscrito del Vaticano, etcétera.

Esta vasta enciclopedia pictórica comprende ocho libros: I) De la poesía y la pintura; II) De los preceptos del pintor; III) Anatomía, proporciones, etc.; IV) Tejidos; V) De la sombra y de la luz; VI) De los árboles y de la verdura; VIL) De las nubes; VIII) Del horizonte.

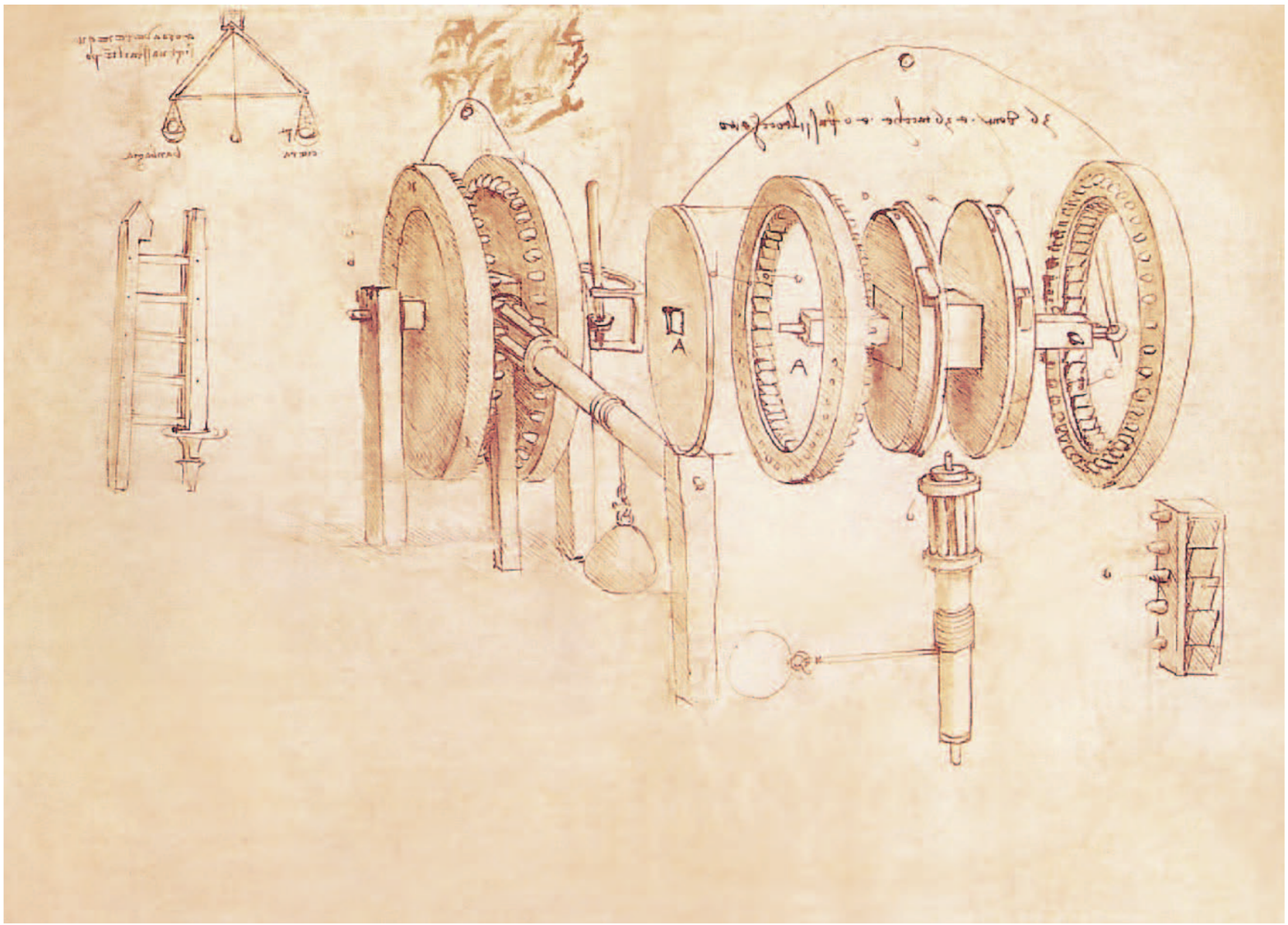
La mayor parte del libro primero está consagrado a la comparación de la pintura y de la poesía "*Sicut pictura poesis*". Se destacan allí algunas observaciones ingeniosas: "La pintura es una poesía que no se ve. La pintura es un poema mudo y la poesía un cuadro ciego".

La cuestión, pasablemente ociosa, de la superioridad relativa de la pintura y de la escultura ha tenido el privilegio de apasionar al Renacimiento desde sus comienzos hasta su declive. Medio siglo al menos antes de Leonardo da Vinci, León Baptista Alberti se había pronunciado en favor de la pintura.

Como el *Tratado de la pintura* proclama sin cesar la necesidad, para el pintor, de ser universal (caps. LII, LX, LXI, LXXIII, LXXVIII y LXXIX), todo nos autoriza a creer que su autor daba una enseñanza verdaderamente enciclopédica.

Ningún ojo de artista ha escrutado jamás con tanta penetración los misterios de la luz; ningún cerebro de artista ha formulado jamás las reglas con tanta precisión. El pintor se completaba con un óptico que había realizado experiencias sin número. Efectos de sol, efectos de lluvia, de niebla, de polvo, variaciones de la atmósfera, nada se le escapaba. Para darse cuenta de la alteración experimentada por los tonos naturales, los observaba a través de vidrios de color (cap. CCLIV).

*Máquina de guerra con dieciséis catapultas*, c. 1485.
Pluma y tinta, 22 x 30 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milán.



De una agudeza particular es el libro consagrado a la sombra y a la luz. Sólo el ojo de un Da Vinci podía distinguir tantos matices infinitos. Se juzgará de ello por este simple párrafo: "Hay tres especies de sombras. Una procede de una luz particular, tal como la del sol, de la luna o de la llama. La segunda es producida por una puerta, una ventana u otra abertura a través de la cual se ve una gran parte del cielo. La tercera es formada por la luz universal, tal como la luz de nuestro hemisferio, cuando el sol no brilla" (cap. DLXIX).

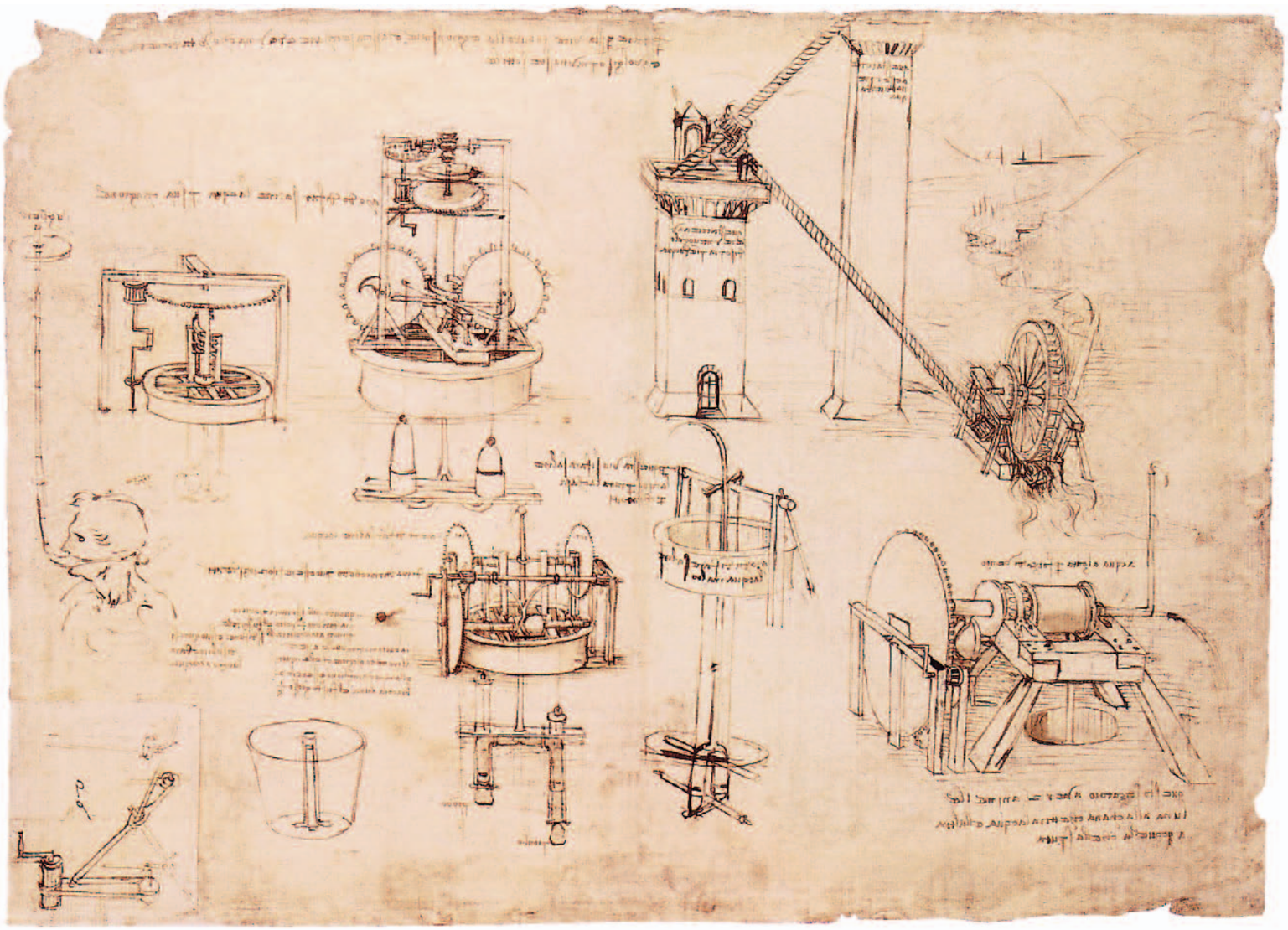
La enseñanza de la perspectiva ocupa un gran puesto en el *Tratado.* Leonardo distingue tres especies: "La perspectiva lineal ("*prospettiva liniale*"), la perspectiva de los colores, la perspectiva aérea; de otro modo, la disminución en el grado de precisión de los cuerpos, la disminución en su dimensión y la disminución en su color. La primera tiene su origen en el ojo, las otras dos en la capa de aire intermedio entre el ojo y el objeto".

Mucho antes de Alberto Durero, a quien se atribuye de ordinario el honor, el maestro milanés imaginó un medio fácil para representar los cuerpos en perspectiva sobre una lámina de vidrio. Describe ese procedimiento en el *Codex atlanticus* y en el *Tratado de la pintura.*

La preparación de los colores fue, de parte del autor del *Tratado,* objeto de estudios asiduos. Desgraciadamente, esa parte de sus investigaciones no nos ha llegado más que en forma de fragmentos.

El fresco, se ha visto, ofrecía para él pocos atractivos. En cambio, muy distinto de Miguel Ángel, tenía la pasión de la pintura al aceite. El primero obtuvo una armonía y una transparencia de tono, de efectos del claroscuro que, a cuatro siglos de distancia, nos llenan todavía de

*Mecanismo para alternativa al movimiento continuo*, c. 1485. Pluma y tinta, 27,8 x 38,5 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milán.



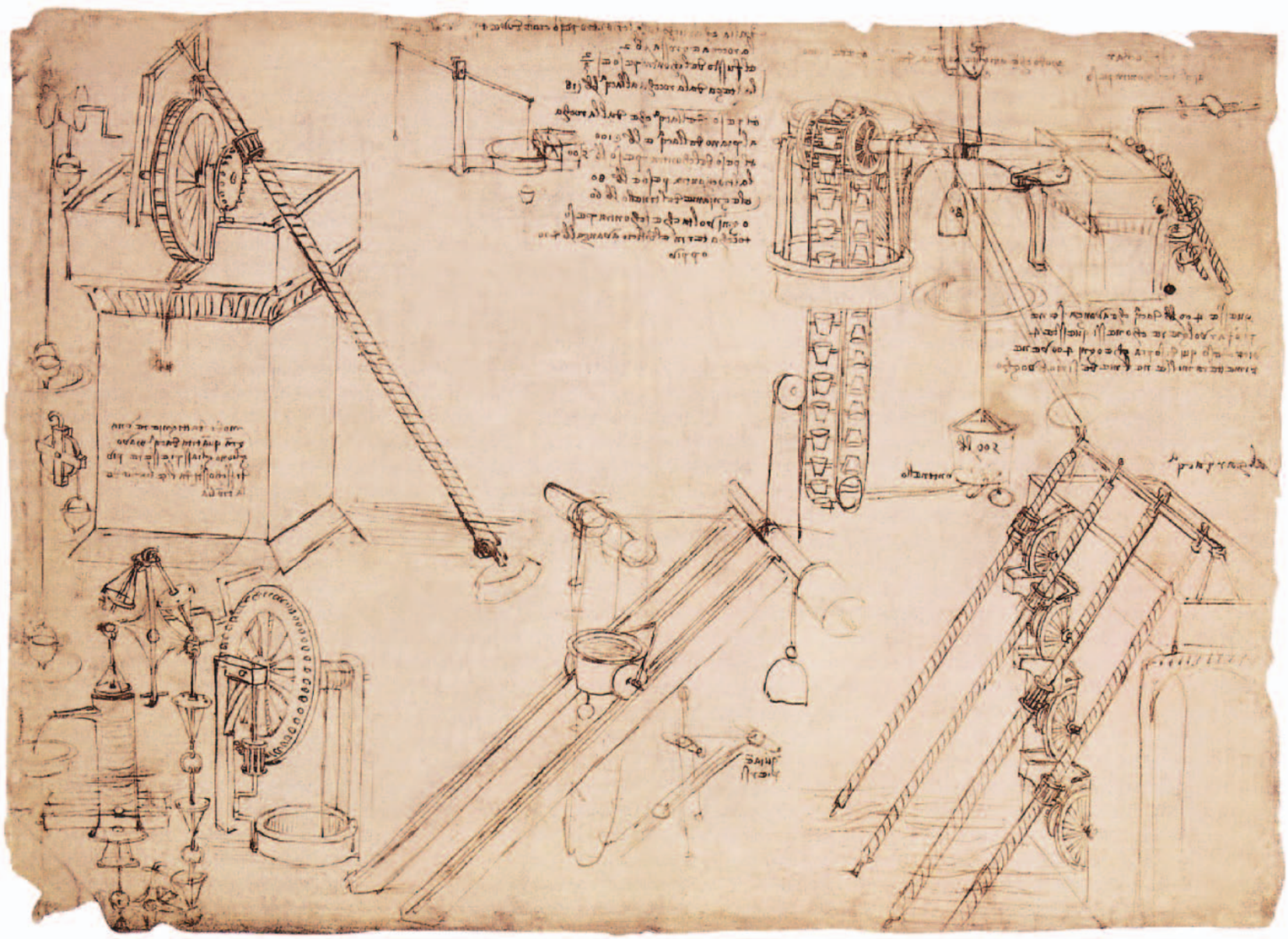
admiración. Pero esas proezas fueron caramente adquiridas. La materia exigió de la pintura al aceite más de lo que podía dar; la aplicó, además, indiferentemente a la pintura mural y a los cuadros de caballete. Se sabe en qué triste estado se encuentran la *Cena* y la *Virgen de las rocas,* la *Bella Ferronnière* y *La Gioconda:* los cuadros que no se han oscurecido se han resquebrajado.

El paisaje tenía un gran lugar en las preocupaciones de Da Vinci; su más antiguo dibujo fechado, la vista de un paisaje alpestre, nos da pruebas de los esfuerzos que intentó en esa dirección desde su juventud. En el *Tratado de la pintura* vuelve al asunto a cada momento. Según él, los paisajes se deben representar de manera que los árboles estén en la semipenumbra; pero vale más hacerlos cuando el sol está velado por nubes, porque entonces los árboles se iluminan con la luz universal del cielo y la sombra universal de la tierra. "Y éstos –agrega– son tanto más oscuros en sus partes cuanto más cerca están esas partes del centro del árbol y de la tierra."

Las investigaciones sobre las proporciones y los movimientos de la figura humana tienen por objeto completar el *Tratado de la pintura.* Este trabajo es emprendido, en su mayor parte,

*Mecanismos y estudios hidrotécnicos*, c. 1480.
Pluma y tinta, 39,7 x 28,5 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milán.

*Estudios hidrotécnicos*, c. 1480.
Pluma y tinta, 39,7 x 28,5 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milán.



entre los años 1489 y 1498. En esa última fecha, Pacioli comprueba su terminación en la dedicatoria de *De Divina Proportione*.

Leonardo recurrió a los trabajos de sus antecesores griegos o romanos. Fundándose en la autoridad de Vitruvio, adoptó, para la altura normal del cuerpo humano, ocho veces la altura de la cabeza y diez veces la altura de la cara. Ahora bien, esta relación es falsa: la ciencia moderna ha demostrado que la altura normal es igual a siete veces y media, a lo sumo siete veces y tres cuartos la altura de la cabeza.

El *Tratado de la pintura* forma, se ve, el comentario perpetuo de la obra pintada y dibujada de Da Vinci, una mezcla de observaciones sutiles y de consejos prácticos, de observaciones científicas, donde el espíritu de análisis es llevado a sus últimos límites, y de intuiciones concretas que revelan al artista de genio. A pesar de la minucia de ciertas informaciones, es todavía más apto para provocar la meditación que para servir de guía y de formulario: sugestivo ante todo, se dirige a los artistas que se complacen en buscar por sí mismos, no a los que se contentan con

*Estudios de una máquina voladora con un mecanismo activado por pies y manos*, c. 1487-1490.
Pluma y tinta, 23,2 x 16,7 cm.
Biblioteca del Instituto de Francia, París.

*Máquina voladora con alas semifijas*, c. 1488-1490.
Pluma y tinta, tiza roja, 29 x 20,5 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milán.

de Lionardo Vinci

fórmulas enteramente hechas. Ninguna escuela, al respecto, se ha inspirado en ellas menos que los alumnos directos de Leonardo, los Boltraffio, los Marco d'Oggiono, los Salai, los Melzi, pintores laboriosos y fáciles, en cuyo cerebro parece que jamás anidó un pensamiento austero.

Recordemos, por otra parte, que en el taller de Leonardo la enseñanza oral y práctica completaba sin cesar a la enseñanza teórica. El maestro no dejó de tomar en pensión alumnos, es decir, aprendices. Había fijado la retribución en cinco libras por mes, compensación bien pequeña en consideración a todas las molestias que le suscitaba el aprendizaje, con el cortejo de obligaciones que implicaba entonces. Escuchemos sus quejas, que agregan un nuevo testimonio a lo que sabemos de su mansedumbre: "Giacomo vino a vivir conmigo el día de la fiesta de Santa María Magdalena, 1490. Tenía diez años. El segundo día, le hice cortar dos camisas, un par de zapatos y un jubón; cuando puse aparte el dinero para pagar estos objetos, me tomó el dinero de la bolsa y jamás pude hacérselo confesar, aunque tenía la certidumbre del robo. Ladrón, mentiroso, testarudo, glotón. Al día siguiente fui a cenar con Giacomo Andrea y el susodicho Giacomo; éste comió por dos e hizo destrozos por cuatro, porque rompió tres frascos, derramó el vino y después vino a cenar donde yo estaba. Ítem el 7 de septiembre, robó un estilo de un valor de veintidós sueldos a Marco, que estaba conmigo, y se lo tomó en su taller; después, cuando el mencionado Marco hubo inquirido grandemente, lo encontró oculto en la caja del dicho Giacomo. Libra, una; sueldos de libra, dos. Ítem, el 26 de enero siguiente, mientras yo estaba en casa del señor Galeazzo Sanseverino para ordenar la fiesta de su torneo, y cuando algunos espolistas se desnudaban para ensayar indumentarias de hombres salvajes que debían figurar en la fiesta, Giacomo se apoderó de

*Perfil grotesco de un hombre*, c. 1485-1490. Pluma y tinta, 12,6 x 10,4 cm. Biblioteca Ambrosiana, Milán.

*Retratos de dos hombres*, c. 1487-1490. Pluma y tinta, 16,3 x 14,3 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

la escarcela de uno de ellos, que estaba en la cama con otros efectos, y tomó algunos dineros que encontró en ella. Libras, dos; sueldos de libra, cuatro. Ítem, una piel turca que me había sido dada en dicha casa del maestro Agostino de Pavía, para hacerme un par de botines, me la robó este Giacomo en el mes y la vendió a un zapatero por veinte sueldos; y con esos dineros, según lo que él mismo me confesó, compró dulces anisados. Libras, dos. Ítem, todavía el 2 de abril, Gian Antonio, al dejar un estilo de plata sobre uno de sus dibujos, este Giacomo se lo robó, y era de un valor de veinticuatro sueldos. Libra, una; sueldos de libra, cuatro. ¡Qué elocuencia en estas cifras!".

Otros alumnos directos de Leonardo (fuera de Salai, de Melzi, de Marco d'Oggiono y de Boltraffio, sobre los cuales volveré más adelante) nos son conocidos por las notas autógrafas del maestro o por fragmentos de contabilidad. Tales son: un cierto Galeazzo (1494), sobre el cual faltan detalles; después dos alemanes: "Julio Tedesco", que entró en su taller el 16 de marzo de 1493 y "Giorgio Tedesco" (1504–1515), en fin, Lorenzo (1505), de 17 años. El florentino Riccio della Porta della Croce y el español Ferrando asistieron al maestro durante la preparación de *La Batalla de Anghiari*.

Leonardo no tuvo la buena fortuna de tener a su lado una pléyade de grabadores tal como la que Rafael agrupó a su alrededor y que dirigió Marco Antonio. De igual modo sus composiciones, infinitamente menos literarias que las de Rafael, no podían menos que perder enormemente en la reproducción en grabado; su valor consistía, ante todo, en la suavidad de las expresiones, en la delicadeza del modelado, y en el encanto del colorido. Si el trabajo rudo y monótono de las primeras estampas italianas bastaba, según la feliz definición de Emilio Galichón, para reproducir la austeridad de un Mantegna o la belleza un poco áspera de un Botticelli, "era impotente todavía para traducir la gracia inexpresable de las mujeres de Da Vinci. Así no es más que a título de ensayo que Leonardo y sus alumnos parecen haber manejado el buril". No se conocen más que cinco o seis estampas antiguas de la *Cena*, y todas son anónimas. En cuanto a las *Madonnas*, a los *San Juan*, a *La Batalla de Anghiari*, a los retratos, no han atraído más que relativamente tarde la atención de los grabadores.

Un pasaje del *Tratado de la pintura* nos permite entrever lo que era el taller de Leonardo (cap. XXXVI). El pintor, se ha dicho allí, se sienta cómodamente delante de su obra y dirige a su manera su pincel ligero, cargado de bellos colores. Se viste como bien le parezca. Su vivienda está limpia y llena de bellas pinturas. A menudo tiene por sociedad a los músicos o a lectores que, sin dejarse desviar la atención por el ruido de los martillos, recitan obras con gran delectación de los asistentes.

## Relación de Leonardo con la Antigüedad

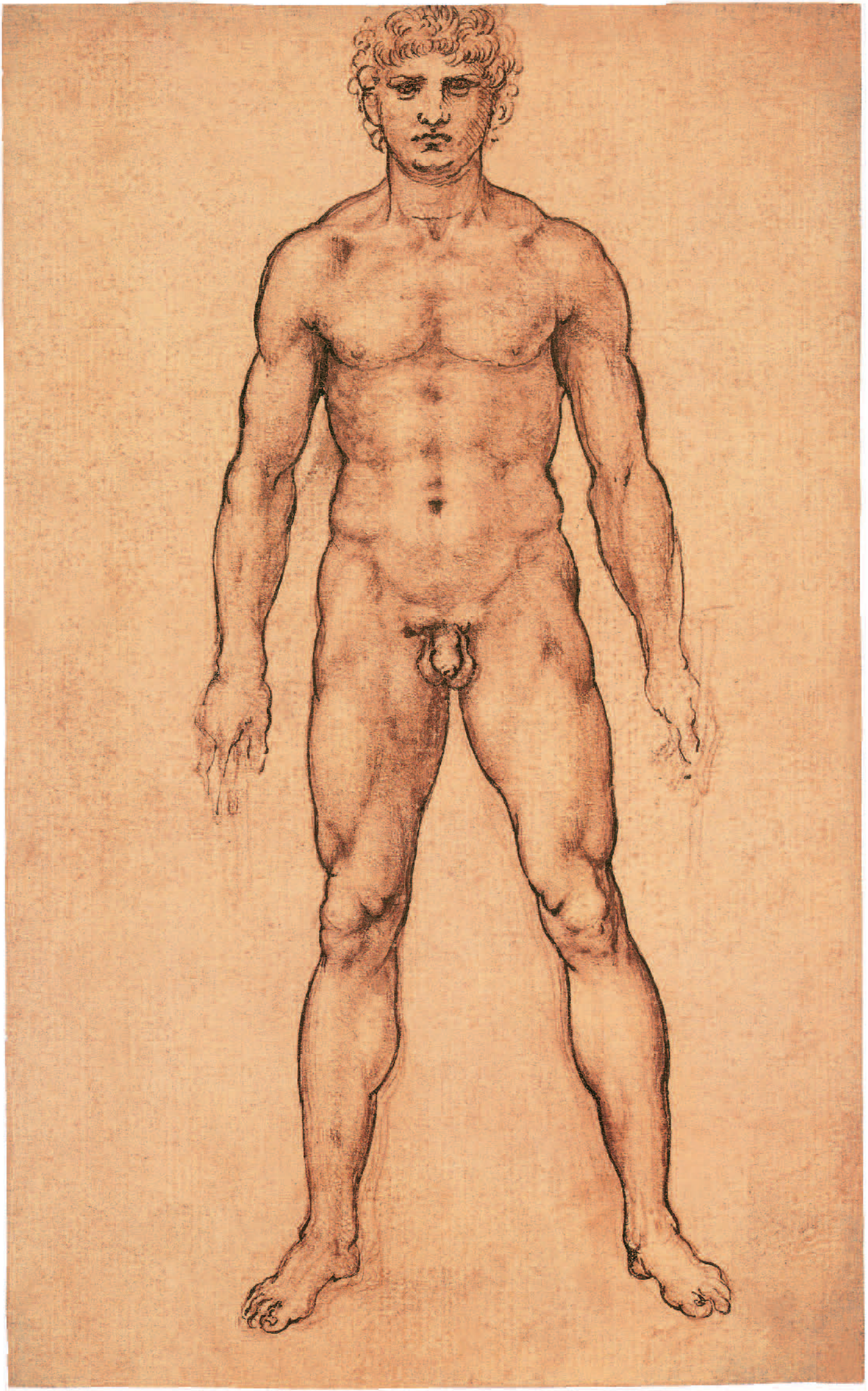
Los comienzos de Leonardo da Vinci coinciden con el último, con el choque supremo entre la tradición antigua, la tradición medieval y el espíritu nuevo. Hasta el tercer tercio del siglo XV, más o menos, la pintura, abstracción hecha de la escuela de Padua, no se había inspirado en los modelos romanos más que para detalles de indumentaria o de ornamentación. En ese momento, siguiendo el ejemplo de sus hermanas la arquitectura y la escultura, se esforzó por asimilarse los principios mismos, la esencia, en cierto modo, del arte clásico. Se vio entonces a Botticelli, Ghirlandaio, y sobre todo a Filippino Lippi, esmerarse en hacer pasar por entero a sus frescos o a sus cuadros las enseñanzas que les ofrecía ese pueblo de estatuas, donde el pico descubría cada día algún ejemplar nuevo. Su tentativa, a veces todavía de lo más rudimentaria, culminó, después de algunos años, en el triunfo definitivo del clasicismo por el esfuerzo de Rafael de su escuela.

¿Cómo comprendió Leonardo y cómo puso a contribución ese factor, que era cada vez más difícil menospreciar, ese factor que penetraba por tantas ramificaciones en la vida intelectual de los quatrocentistas? Tal es el problema que me propongo examinar en el presente capítulo.

A primera vista, se está tentado a negar la influencia ejercida en Leonardo por los modelos antiguos.

"Él solo –dice Eugéne Piot– es verdaderamente el artista sin error. El estudio de la naturaleza, sin preocupación por las obras de la Antigüedad, estudio obstinado, proseguido siempre y en todas partes con una tenacidad y una perseverancia que sólo él ha poseído, le había revelado todos los secretos de la fuerza en el arte, todos los misterios de la grandeza y de la belleza física."

*Estudio frontal de un hombre desnudo*, c. 1503-1509. Pluma y tinta, 23,6 x 14,6 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.



Leonardo tenía, en efecto, un gusto demasiado delicado para tratar de transportar a un arte como la pintura efectos propios de otro arte, como la escultura, según hacía en esa época el gran Andrea Mantegna. Por eso la imitación de las estatuas antiguas no le pareció que había de ofrecer grandes recursos a los pintores.

Pero éstas no son más que apariencias. Un examen más profundo de la obra de Leonardo nos enseña que, si ha dado constantemente pruebas, con respecto a la Antigüedad, de una soberana independencia, no es porque no haya conocido sus modelos ni porque se los haya asimilado menos en su espíritu.

Y ante todo, a las declaraciones que acaban de citarse y de las que nuestros adversarios podrían apoderarse, conviene oponer ésta, cuya precisión no deja nada que desear: "Suponiendo que un artista sea colocado entre la imitación de las obras antiguas o de las obras modernas, debe imitar los modelos antiguos con preferencia a los modelos modernos".

La respuesta es fácil: Leonardo no admitía más que los órdenes antiguos, salvo cuando los combinaba, a veces, con disposiciones de cúpulas bizantinas. Aceptaba con no menos presteza la autoridad de Vitruvio, a quien cita en todo instante.

Varios de sus proyectos reproducen o recuerdan los monumentos de los griegos y de los romanos, entre otros el mausoleo de Halicarnaso; para el basamento de la estatua de Francesco Sforza se inspiró un instante en la disposición del fuerte Sant' Angelo de Roma.

El hecho mismo de que Leonardo no aceptase sin vacilación las formas de la arquitectura romana, tiende a probar que rendía homenaje a la manera como los antiguos comprendían el encuadramiento arquitectural y la disposición de las figuras en ese encuadramiento. El ideal de agrupación que tuvo en la estatua de Francesco Sforza, *La Última Cena* y la *Santa Ana*, no está de ningún modo lejos de los modelos antiguos.

A las lecciones de la Antigüedad igualmente atribuyo el culto de Leonardo por el estudio del desnudo. En diversas oportunidades, principalmente en sus esbozos para la *Adoración de los magos*, dibujó personajes sin vestidura alguna, a fin de darse cuenta mejor de la estructura del cuerpo y del juego de los movimientos. ¡Y qué simplificación, qué síntesis en sus composiciones! ¡Con qué rigor ha sido desterrado todo elemento innecesario!

Tomemos el vestido: esta forma del realismo apenas conmovía al artista. Como vivía en un mundo ideal, se inquietaba poco por las modas y usos de su tiempo. Nada es, pues, más raro en sus obras que el recuerdo de la vida real, o la reproducción de un monumento o de un paisaje determinados. Al respecto, ningún maestro ha mostrado menos escrúpulos. El hombre, abstracción hecha de su ambiente histórico, he ahí lo que le interesa por encima de todo.

El hecho de proscribir la indumentaria contemporánea, esa indumentaria a cuya reproducción atribuían tanta importancia los quatrocentistas ¿no es igualmente una prueba del espíritu de abstracción y de idealización, al mismo tiempo que de las incesantes investigaciones retrospectivas familiares a Leonardo? Si exceptuamos un pequeño número de retratos, sus personajes llevan generalmente vestiduras antiguas: túnica, toga o manto; pero las llevan con tal holgura que se puede decir verdaderamente que ningún artista ha logrado, como el pintor de la *Cena* y de *La Gioconda*, renovar, modernizar esa indumentaria en su noble sencillez.

En el *Tratado de la pintura*, Leonardo declara formalmente que hay que evitar todo lo posible representar las modas contemporáneas ("*fugire il piú che si puó gli abiti della sua etá*"), salvo cuando se trata de estatuas funerarias. Griego es todavía por su gusto hacia esas formas mixtas en que el vigor del hombre se une a la gracia de la mujer, por esa especie de andróginos que ocupan un puesto tan grande y cuyo tipo más acabado es el *San Juan Bautista* del Louvre.

Aun consultando a sus predecesores griegos y romanos, Leonardo no entendía en modo alguno ligarse a su programa. Tenemos la prueba en la manera como trató la iconografía, la alegoría y las ramas accesorias: ningún artista ha llegado tan lejos en la independencia; se puede decir que ha superado incluso la meta, porque en semejante materia, sin la corriente que se establece entre el público, el entendimiento no podría establecerse. Es lo que ha ocurrido a Leonardo: muchas de sus composiciones serían ininteligibles para nosotros si no añadiese un comentario.

No conservó más que un pequeño número de atributos tradicionales (la columna para el Valor, los tres ojos para la Prudencia, etc.) y se esforzó por crear enteramente un simbolismo propio: tales como el Rigor que se obstina y el Rigor que se somete. Además, propone

*Estudio de Hércules y el león de Nemea*, c. 1505-1508.
Carboncillo y punzón de metal, 28 x 19 cm.
Biblioteca Real, Turín.

representar el Renombre con forma de pájaro, con el cuerpo cubierto de lenguas en lugar de plumas; o colocar en manos de la Ingratitud un tizón, emblema de la leña que alimenta el fuego.

Después de esta exposición, no me queda más que entrar en el detalle de las imitaciones. Son infinitamente más numerosas de lo que se cree y corroboran, en puntos muy precisos, la visión de conjunto que acaba de ser esbozada.

En relación con la estatuaria, si no está demostrado que Leonardo haya puesto a contribución las estatuas colosales de caballos del Quirinal (el dibujo de uno de esos caballos, conservado en la colección del P. Resta, en la Biblioteca Ambrosiana, no es ciertamente de su mano), estoy en cambio en condiciones de establecer que ha estudiado la famosa estatua ecuestre en bronce de Pavía, el Regisol: "*Di quel di Pavia si lauda più il movimento che nessun altra cosa*" (Richter, t.II, p.434).

Por otra parte, ¿dónde ha encontrado Leonardo el principio de esos caballos que se encabritan? En los antiguos, incontestablemente. Basta para convencerse de ello examinar las piedras grabadas que representan la caída de Faetón, la muerte de Héctor, la muerte de Hipólito, por ejemplo las de la plancha XIX de la obra de d'Arneth sobre los antiguos de Viena.

En relación con la pintura, al lado de reminiscencias más o menos latentes indicadas más arriba, es posible señalar algunas imitaciones formales.

Entre los estudios para *La Última Cena*, uno de los apóstoles, de perfil, recuerda de la manera más notable los medallones romanos del tiempo de Antonino, principalmente los de Lucio Vero.

Su *San Juan Bautista*, del Louvre, procede ciertamente de tipos antiguos: es una mezcla de Apolo, de Baco y de Hermafrodita, y, sin embargo, la amalgama es leonardesca.

En resumen, este gran artista trató la Antigüedad como deben tratarla los que esperan de ella una enseñanza verdaderamente fecunda, los que le piden lecciones y no fórmulas. La asimilaba mediante un trabajo lento y reflexivo, aunque intermitente, y dejaba desarrollarse libremente sus gérmenes en él, contando con la riqueza y la independencia de su propia naturaleza para transformarlos y transfigurarlos para crear obras verdaderamente vivas y modernas. He señalado aquí las relaciones del artista con la Antigüedad.

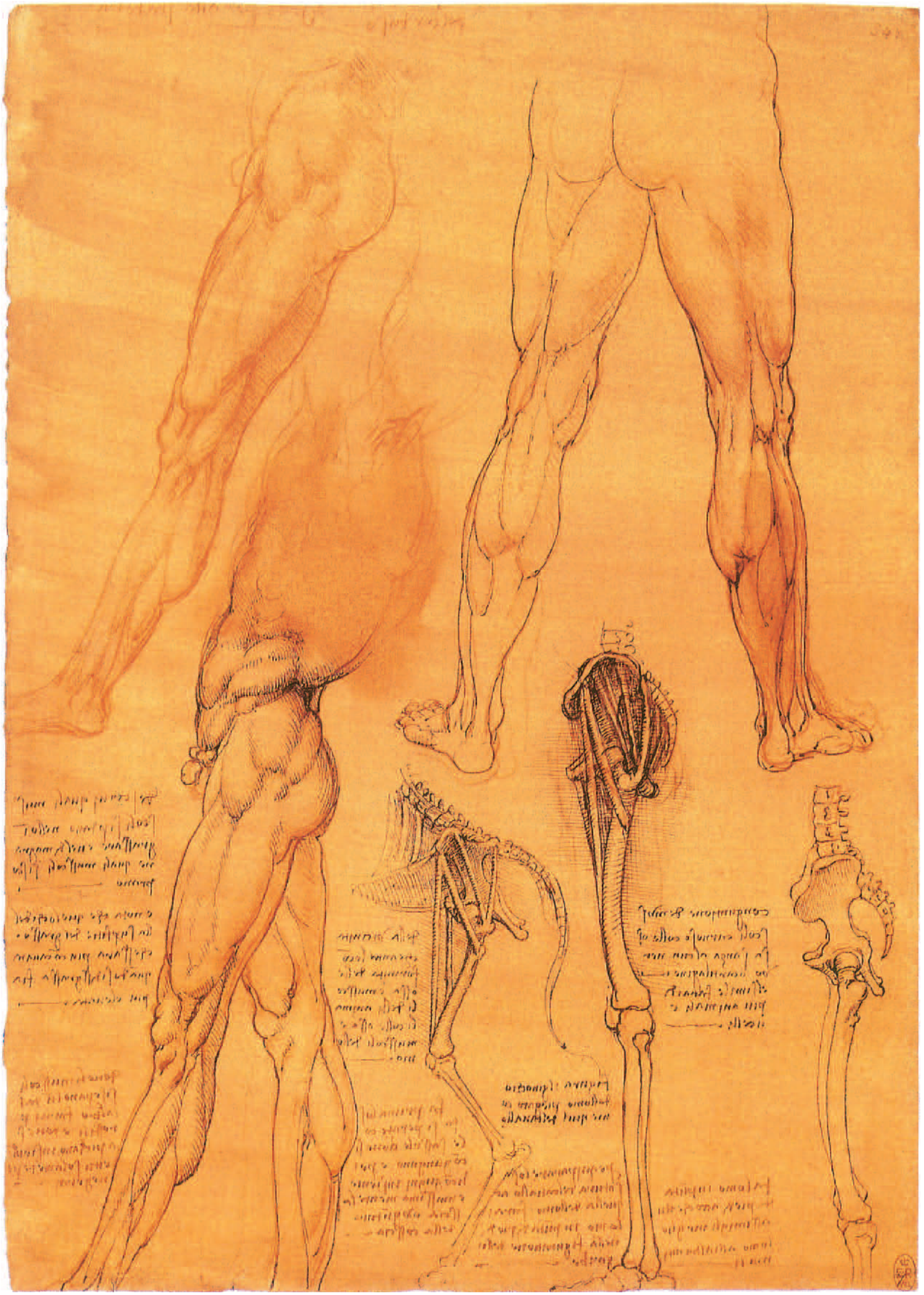
## El poeta, el pensador y el hombre de ciencia

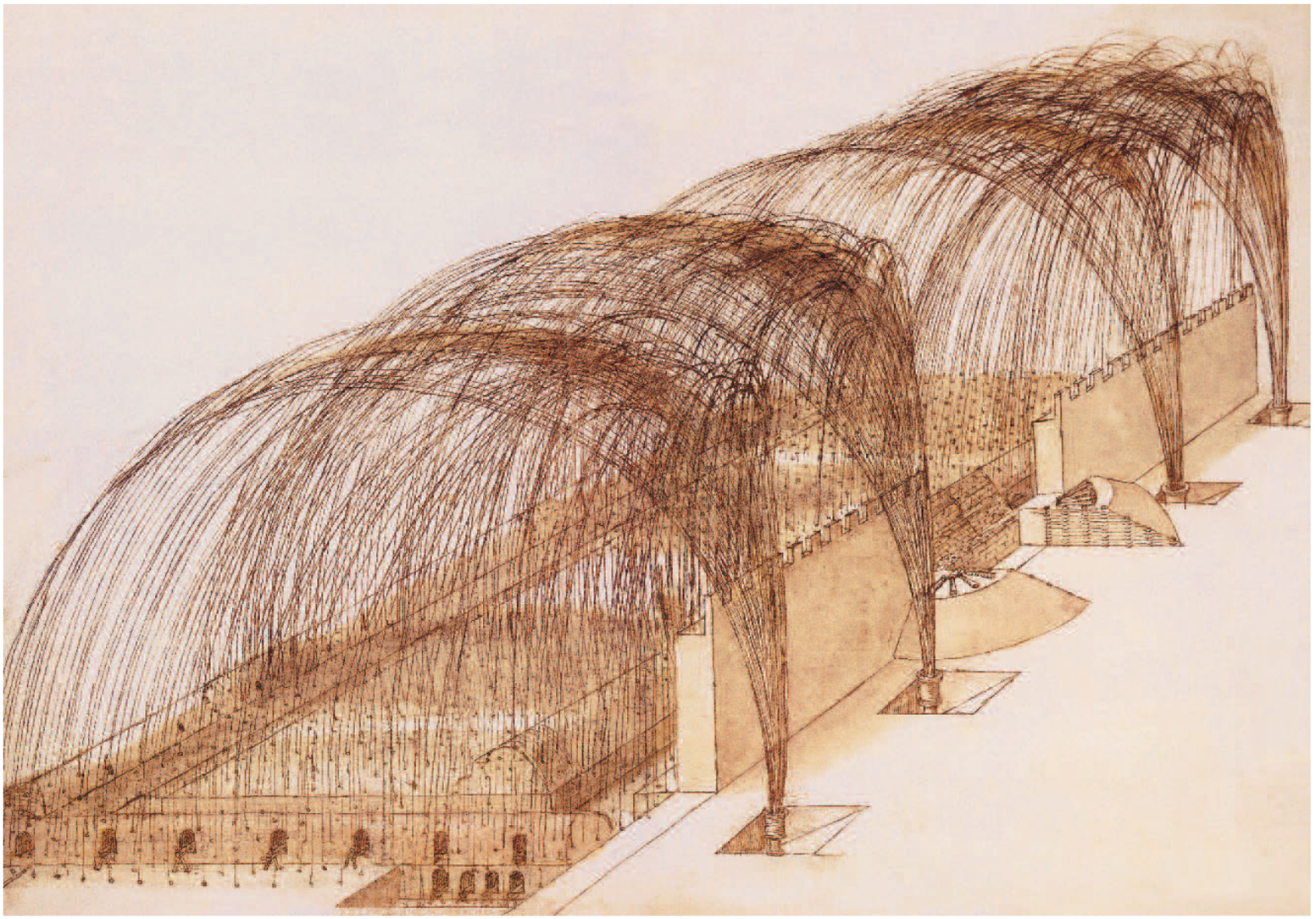
Desde el principio, el pintor de la *Cena* y de *La Gioconda* atrajo y sedujo a sus contemporáneos; cuatro siglos no han debilitado el prestigio de sus obras maestras. El buscador y el pensador han sido menos repetidos: han sido precisos los esfuerzos de varias generaciones de eruditos, desde Venturi, Libri y Govi hasta Uzielli, Ritcher, Charles Ravaisson-Mollien, Beltrami, Sabachnikoff, Piumati, para cumplir la obra de la rehabilitación. Así, me propongo, a mi vez, determinar qué puesto han tenido las letras en ese genio enciclopédico.

Para apreciar en su justo valor la obra escrita de Leonardo, es preciso ante todo ponernos de acuerdo en la convicción de que en literatura y en filosofía, no menos que en ciencia, tenemos que vernos con el autodidacta por excelencia. Sobre naturalezas tan espontáneas la educación tiene poco influjo; la que el niño genial recibió en la aldea de Vinci y más tarde en Florencia fue, todo permite afirmarlo, de las más precarias. Poseemos, por otra parte, sobre sus estudios primeros, un testimonio que ofrece todos los caracteres de la autenticidad: un biógrafo afirma que Leonardo mostraba deseo desmesurado, incluso desordenado, de saberlo todo, pero que su curiosidad no tenía equivalente más que en la inestabilidad de sus gustos: fue de la aritmética a la música, de la historia natural a las artes del dibujo, de éstas a las ciencias ocultas, sin cansarse, y también sin afirmarse en ninguna parte. Los estudios literarios e históricos, en todo caso, no estuvieron más que en un segundo plano.

En la edad madura Leonardo se esforzó por llenar las lagunas de su instrucción primaria. ¡Brillante homenaje hecho a los humanistas! Se dedicó particularmente al estudio del latín. Aquí, en verdad, tenía que aprenderlo todo. Si juzgamos por el glosario que redactó para su uso personal, entre los 30 y los 40 años no había llegado ni siquiera a los primeros rudimentos. Experimentó la necesidad de consignar por escrito el sentido de los pronombres, de los adverbios, de las conjunciones y de las preposiciones más elementales: *sed, aliquid, quid, instar, tune, proeter*, etc.

*Músculos y huesos de la pierna y la cadera, estudio comparativo de los esqueletos de hombre y de caballo*, c. 1506-1508. Pluma y tinta con tiza roja sobre fondo rojo, 28,5 x 20,5 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.





Sorprende el ver ocupar tanto lugar al elemento literario en los estudios de Leonardo; Ovidio, Dante y Petrarca se codean con Pogge, Filadelfo, Burchiello y Pulci; la *Retórica nueva* tiene por compañero al *Formulario epistolar*. La filosofía no cede apenas a la poesía; los solos títulos de los tratados prueban el gran eclecticismo del propietario; asocia a Alberto el Grande y el *Doctrinal* a Diógenes Laercio, a Platina, a Marsilio Ficino. La religión y la moral no han sido olvidadas; están representadas por la Biblia, los *Salmos*, Esopo, las *Flores de virtud*; la historia tiene por campeones a Tito Livio, a Justino, la *Crónica* de Isidoro. Tratados especiales de aritmética, cosmografía, arte militar, medicina, anatomía, agricultura, completan esa enciclopedia.

Se observa sobre todo la sección consagrada a la historia natural: comprende las obras de Plinio, de Juan de Mandeville, y un *Lapidario*, es decir, compilaciones en las que la leyenda ocupa tanto espacio como la ciencia.

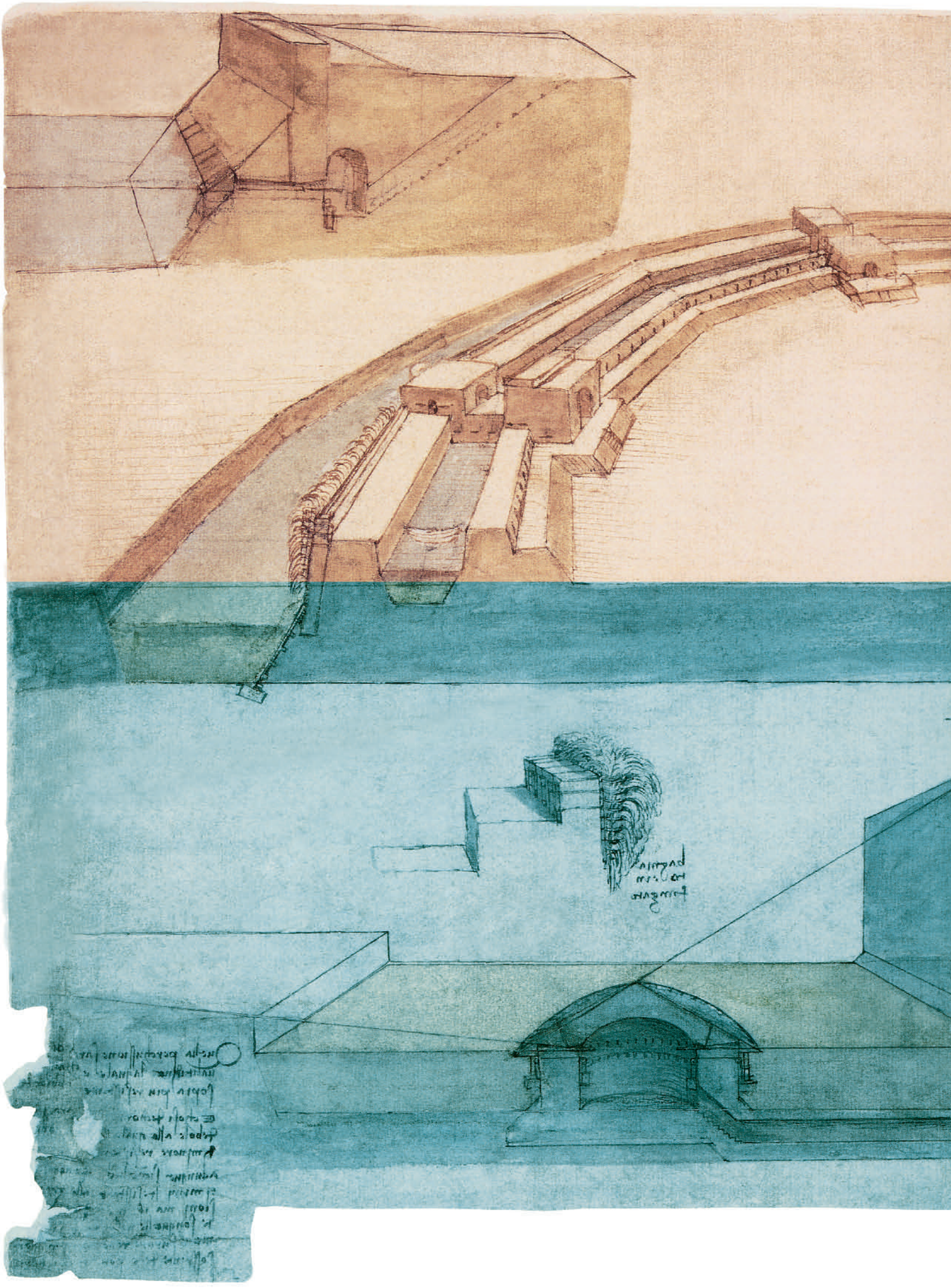
Lo que faltaba a Leonardo en el terreno de la instrucción lo compensaba, y con creces, por los dones naturales. Sus contemporáneos están de acuerdo en presentarlo como el mejor improvisador de su tiempo: "*Il migliore dictore di rime all'improvviso del tempo*". Las cinco mil páginas manuscritas que nos ha dejado no contienen la más ligera alusión a una pasión cualquiera. Ignorando toda debilidad del corazón, el gran Da Vinci parece haber vivido sólo para el arte y para la ciencia. Ninguna Margarita se inclinó sobre su frente impasible para distraerle o consolarle.

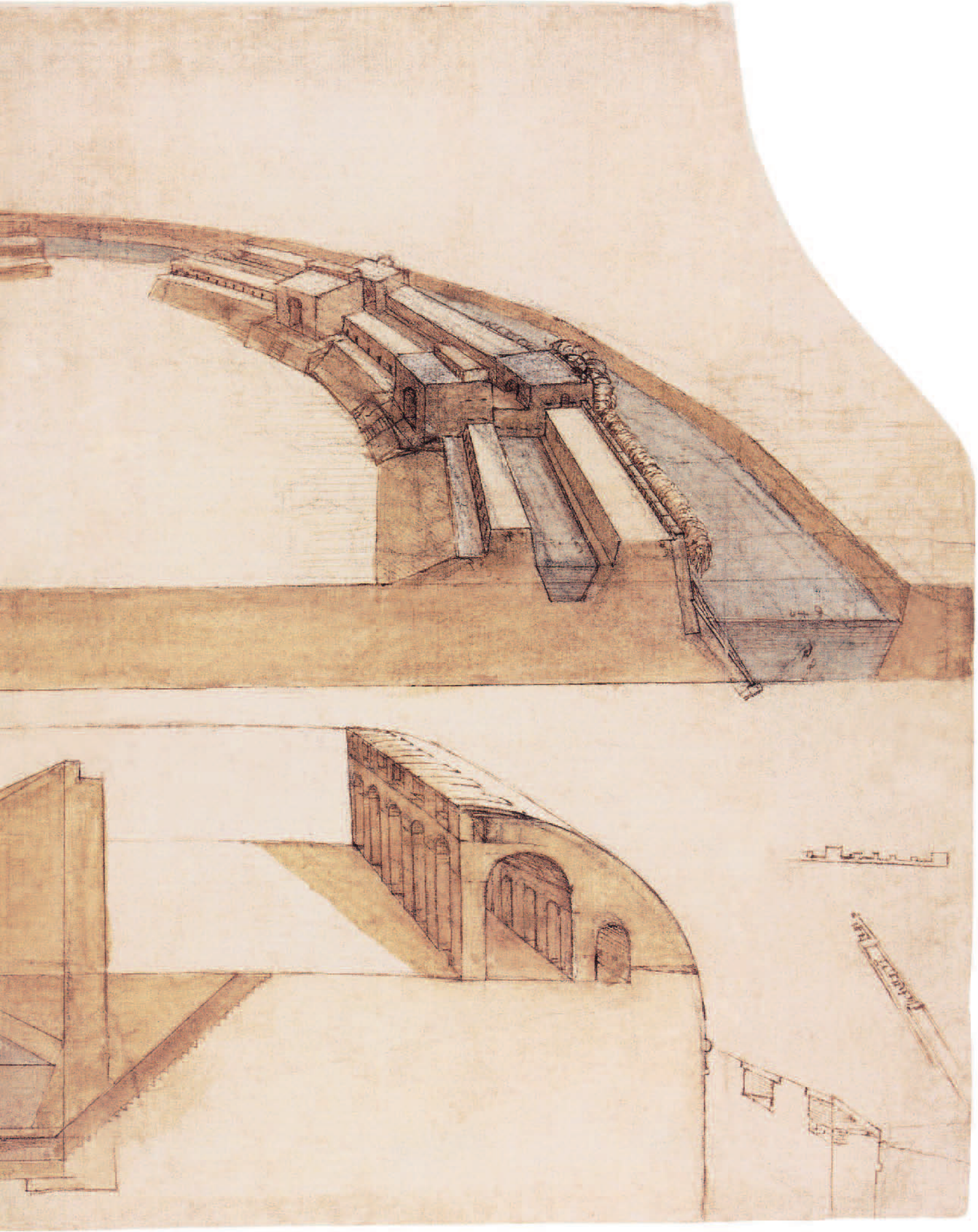
A falta de la concisión enteramente plástica y de la elocuencia vibrante de Miguel Ángel, a falta del giro oratorio, se encuentran allí riqueza de imágenes y el arte de fijar, con ayuda de palabras, efectos que hasta entonces sólo la pintura había sabido reproducir. Todo es observado o sentido. He ahí, en esa literatura italiana del siglo XVI, tan artificial, tan refinada, cualidades demasiado raras para no ser señaladas aquí. Al lado del poeta, están el moralista y el pensador.

*Estudios de la transmisión de fuerza y del levantamiento de una viga*, 1493-1497.
Pluma y tinta, 21,3 x 15 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.

*Cuatro piezas de artillería arrojando piedras en el patio de un fuerte*, c. 1503-1504.
Pluma y tinta, aguada,
33 x 48 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Estudio para un mecanismo fortificado con dos espacios*, 1504-1508.
Pluma y tinta, aguada,
44 x 29 cm.
Biblioteca Ambrosiana, Milán.





Hace años, parte de la prensa francesa dio a conocer la hipótesis del Dr. Ritcher admitiendo que no era imposible que Leonardo, en un momento dado, se hubiese convertido al Islam. Tratemos a nuestra vez, sirviéndonos de los escritos de Leonardo y de los rasgos tomados de su vida, de determinar cuáles fueron sus convicciones religiosas.

Ante todo, aunque se hubiese demostrado, ahora bien, ése es precisamente uno de los puntos en litigio, que Leonardo ha roto con las enseñanzas de la Iglesia, no por eso quedaría menos establecido que ha sido un deísta y de ninguna manera un ateo o un materialista.

Las dudas sobre la ortodoxia de Leonardo se remontan muy lejos. Desde mediados del siglo XVI, Vasari señaló sus "*capricci nel filosofar delle cose naturali*"; agregaba que "el autor de la *Cena* llegó a una concepción de tal manera herética que no se vinculaba ya a no importa qué religión; en una palabra, que hacía más caso de la calidad de filósofo que de la de cristiano". Después de un examen profundo, el biógrafo reconoció el poco fundamento de sus afirmaciones, porque las hizo desaparecer en la segunda colección de su compilación, publicada en 1568.

En veinte pasajes, Leonardo vuelve sobre la grandeza, la bondad del Ser supremo. Pronuncia su nombre con emoción; celebra la justicia del Creador, del "*primo motore*", que no ha querido que a ninguna fuerza faltasen los órdenes y las cualidades de sus efectos necesarios.

Para comprender tal estado de espíritu, situémonos en el punto de vista de la Italia del Renacimiento; tengamos en cuenta la indolencia que llevaba a los sabios y a los pensadores de ese país, tanto como a los artistas, a respetar las cosas de la religión. Leonardo se inclina, como sus contemporáneos, ante los dogmas que le enseñaron en su infancia: "Dejo a un lado las escrituras sagradas –declara–, dado que son la suprema verdad" ("*lascio stare le lettere incoronate, perche sono somma veritá*"; Ritcher, t.II, p.837).

Pero si el azar de sus estudios le obliga a optar entre las creencias recibidas y los datos que le proporcionan sus investigaciones, ¡no hay espacio en su espíritu más que para la sola verdad! La Iglesia enseña que el mundo ha sido creado cinco mil doscientos ochenta y ocho años antes del nacimiento de Cristo: ahora bien, Leonardo cuenta por centenares de millares de años; admite que los movimientos de tierra del Po han exigido dos mil siglos. Sus investigaciones sobre la geología lo llevaron, en efecto, a tocar los más graves problemas de la historia bíblica: el Diluvio de Noé, ¿fue un diluvio universal o no?

Veamos la actitud de Leonardo ante el cristianismo. Es cierto que, aun respetando las tradiciones en que había sido educado (la historia de la *Cena* proporciona elocuentes testimonios en favor de las convicciones religiosas del maestro: en sus escrúpulos para terminar la cabeza de Cristo; en su conversación con Zenale, etc., el fundador de la Academia de Milán dio prueba de una independencia relativa y dio más importancia a las obras que a los dogmas.

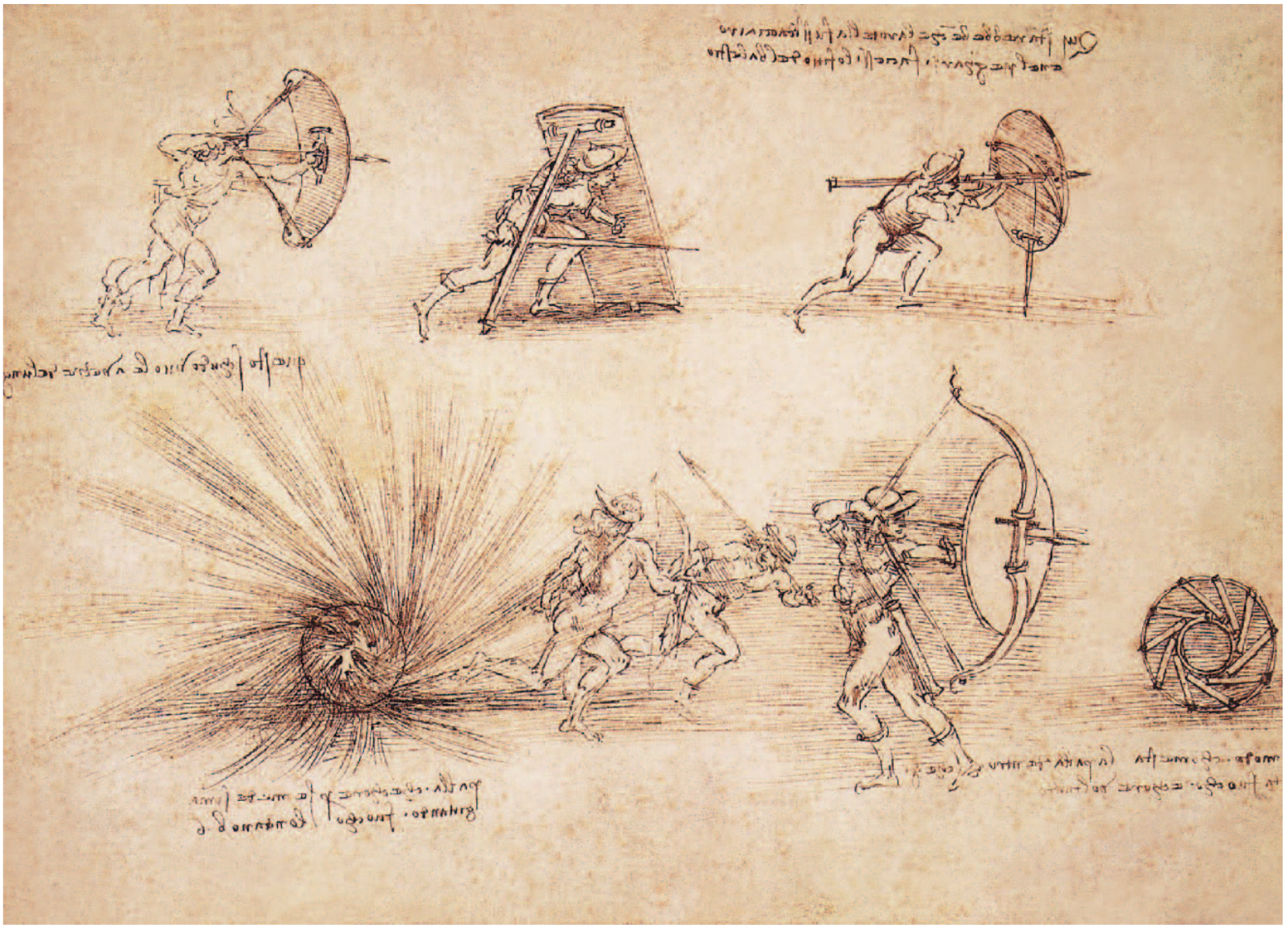
Uno de los capítulos, el LXXVII, del *Tratado de la pintura* está consagrado a la observación de los días de fiesta. Leonardo se levantó con fuerza contra los hipócritas, al mismo tiempo que dejó adivinar que, a sus ojos, en materia de religión el espíritu es superior a la letra.

Leonardo parece haber alimentado ciertas prevenciones contra el clero regular. Sin embargo, al igual que tantas naturalezas rectas, se inclinó poco a poco hacia la misantropía; la amargura acabó por ocupar en él el lugar de la serenidad.

De los diferentes testimonios que acabo de mencionar y que son corroborados por su testamento, resulta que Leonardo, sin distinguirse por una devoción exagerada y sin mezclarse en discusiones teológicas, se plegaba dócilmente a las exigencias del culto; así como debían hacerlo, por lo demás, sus contemporáneos, so pena de subir a la hoguera. Pero lo que en los otros podía ser cálculo, no era en él más que el efecto de una tolerancia verdaderamente digna de admiración, la tolerancia propia de los hombres superiores.

Las pinturas y los dibujos de Leonardo van a permitirnos examinar desde más cerca el problema: nos muestran que, salvo en la *Cena,* ningún artista ha tomado más holgadamente que él la iconografía sagrada. No contento con suprimir los nimbos y los otros atributos tradicionales, representó a los actores de la historia sagrada en actitudes llenas de poesía o de ternura, pero que chocan con los misterios terribles de la religión: el Niño Divino atormentando a un cordero o a un gato, la Virgen sentada en las rodillas de su madre, y así sucesivamente. Y, sin embargo, a los ojos de los contemporáneos, esas pinturas estaban inspiradas por el sentimiento religioso más puro, más profundo.

*Estudio de escudos y explosión de una bomba*, c. 1485-1488. Pluma y tinta, 20 x 27,3 cm. Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, París.



En tanto que doctrina, Leonardo se inclina hacia el espiritualismo. Proclama que nuestro cuerpo está sometido al cielo y que el cielo está sometido al espíritu. No es siempre fácil destacar un sistema del centro de tantas aserciones flotantes y contradictorias. No trata de definir el espíritu como una potencia mezclada al cuerpo; porque, agrega, ese espíritu no podría gobernarse por sí mismo, ni de ningún modo, y si dice que se gobierna por sí mismo, es imposible en medio de los elementos, porque si el espíritu es una cantidad incorpórea, esa cantidad se llama el vacío, y el vacío no existe en la naturaleza.

En otra parte, después de haber declarado que los sentidos son terrestres y que la razón es independiente de ellos, Leonardo proclama que todos nuestros conocimientos vienen de los sentidos, reproduciendo así la máxima de los estoicos: "Nada hay en la conciencia que no haya pasado antes por los sentidos".

Y, sin embargo, la gloria de nuestro Leonardo tiene esto de particular, que no podría hacer sombra a no importa qué sabio de nuestros días. Si el estudio de sus manuscritos permite retrotraer dos, a veces incluso tres o cuatro siglos, la fecha de tantos descubrimientos capitales, los derechos de sus sucesores no por eso quedan menos intactos. Me explicaré mejor: los manuscritos del maestro han quedado inéditos hasta estos últimos años, y cada una de las leyes que ha establecido o ha adivinado ha tenido que ser encontrada por segunda vez. Por aduladoras que hayan sido para su memoria esas confirmaciones espontáneas, de las cuales la mayor parte se ha producido mucho tiempo después de su muerte, la precedencia de sus títulos no disminuye en nada el mérito de sus sucesores: han llegado a los mismos resultados por vías diferentes y no tienen que contar con él, desde el momento que él se había olvidado de anotar fechas.

Y, además, esta manera de comprender la existencia, ¿no merece una censura? ¿Se persuadió Leonardo de que viviría eternamente? Sexagenario ya, no había tomado ninguna precaución para publicar sus trabajos. Ha expiado cruelmente su incuria. La energía del carácter no estaba evidentemente en él a la altura del espíritu. No nos asombremos si recién el siglo XIX comenzó a hacer justicia al hombre de genio que ha entrevisto todo un mundo de leyes capitales.

La alianza de la ciencia y del arte no era un fenómeno nuevo en Italia: los espíritus, quebrantados en todos los ejercicios para la incomparable gimnasia de la educación clásica, que no desagrade a Jules Lemaître, abordaban, sin exponerse a demasiados fracasos, tareas muy variadas. Al consagrarse a ese dominio, el pintor de la *Cena* y el escultor de la estatua de Sforza podía autorizarse con el ejemplo de varios artistas italianos célebres. Brunelleschi había cultivado con ardor las matemáticas; Piero della Francesca, la geometría; Alberti había

*Cráneo seccionado*, 1489.
Pluma y tinta, 19 x 13,3 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Interior del cráneo*, 1489.
Pluma y tinta, 19 x 13,3 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Mapa de la ciudad de Imola*, c. 1502.
Pluma y tinta, témpera, 44 x 60,2 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

compuesto los *Ludi matematici* e inventado un medio para medir la profundidad del mar en los lugares a los que no podía llegar la sonda; se había ocupado igualmente "*de motibus ponderis*".

Una vocación científica tan pronunciada ¿ha sido favorecida o contrariada por la obra del artista? Hay quien se complace en citar a Leonardo como ejemplo de lo que puede la unión del arte y de la ciencia. En él, se afirma, el genio creador ha recibido un nuevo impulso gracias a las minucias del análisis: el razonamiento ha fortalecido las visiones de la imaginación o los impulsos del corazón. ¿Es verdad? Molesto por esa necesidad perpetua de investigación, Leonardo se ha sentido perturbado en todo instante en su inspiración. Nadie ha tanteado tanto como él; nadie ha dejado tantas obras inacabadas.

Es esa tendencia científica igualmente la que le ha hecho buscar la solución de las leyes del claroscuro, las tonalidades grises, en detrimento quizá de la magnificencia del color, tal como se encarnaba en los venecianos. En resumen, diré que ha sido precisa toda la superioridad del genio de Leonardo para conciliar datos tan opuestos como el arte y la ciencia.

Hemos visto que ya desde niño estaba dotado de un modo poco común para las ciencias exactas. Su entrada en el taller de Verrocchio no pudo sino confirmarle en esos gustos, que alternaban con una irresistible vocación artística. ¿No sabemos que Verrocchio cultivaba con pasión la perspectiva y la geometría? Pero, a despecho de las indicaciones o de los estímulos que tal maestro pudo dar a semejante discípulo, éste fue ante todo hijo de sus obras.

Respecto de Leonardo, fue la Alta Italia la que desempeñó el papel de palanca; nadie duda de que el contacto con los milaneses desarrolló su vocación científica. Sus nuevos conciudadanos no tenían la cultura de los florentinos, ni sus aspiraciones espiritualistas; ¿qué digo? Hacían sacrificios a las doctrinas diametralmente opuestas; en lugar del altar de Platón, levantaban el de Aristóteles y el de sus intérpretes árabes, Avicena y Averroes. En el siglo XVII esos jefes de escuela todavía contaban con numerosos exégetas en las cátedras y universidades de Pavía, de Padua y de Bolonia, como lo ha demostrado abundantemente Ernest Renán en su hermoso libro sobre Averroes y el averroísmo. Fueron ésos, si no me engaño, los verdaderos iniciadores de Leonardo. Ellos le enseñaron a observar, no sólo a reflexionar; hicieron alternar en él el gusto por las experiencias con el de las concepciones abstractas. Su discípulo, un discípulo independiente, invoca a cada instante su testimonio, salvo al refutarlo cuando le parece tocado de error.

En materia de ciencias exactas, la Antigüedad clásica no fue, en efecto, la única fuente del progreso. Por lo demás un italiano, Leonardo Pisano, llamado Fibonacci, fue el mayor matemático de la Edad Media, el que tuvo el mérito de difundir esas cifras en su *Liber Abaci,* publicado en 1202.

Leonardo nos ha ofrecido una demostración elocuente: consulta a los antiguos, pero para discutirlos se apodera de sus descubrimientos cuando le parecen bien cimentados (¿qué hombre de ciencia tiene el derecho a obrar de otro modo?), pero no vacila en combatirlos cuando la experiencia le demuestra sus errores.

Desde el comienzo hasta el fin, nuestro héroe, y esta circunstancia ha escapado a los que ven en él al iniciado, vivió en un ambiente extraño y comprometedor si lo hubo; de igual manera que Cristo visitaba a los publicanos, lo mismo Da Vinci se complació en la sociedad de los místicos, de los iluminados, de los astrólogos, de los alquimistas, de los charlatanes de toda especie.

Su bautismo lo recibió en la propia Florencia, pero por el iniciador más noble, por el gran propagandista de la doctrina platónica y el filósofo favorito de los Médicis, Marsilio Ficino. Sabernos que el futuro pintor de la *Cena* y de *La Gioconda* poseía, en su minúscula biblioteca, el tratado *de Inmmortalitá d'Anima* de Ficino, del cual había aparecido una edición latina en 1482 (según toda probabilidad, como pobre latinista que era, Leonardo se contentó con alguna traducción italiana del manuscrito). Pero no había sonado todavía la hora en Florencia para el advenimiento del ocultismo. Había en ese ambiente archicrítico demasiada razón y no bastante imaginación para hacerle tomar gusto por lo sobrenatural. Todo lo que les quedaba de candor, de fe, de misticismo, lo absorbían los florentinos en las cosas de la religión, en dogmas de una ortodoxia irreprochable.

Sin tocar en el fondo mismo del debate, sin desflorar nuestras conclusiones, comprobamos que desde entonces el joven Da Vinci rozaba en el misterio, si no en el ocultismo. No tenía más que 21 años cuando adoptó el sistema de escritura que utilizó toda la vida, es decir, de derecha a izquierda, a la manera de los orientales. Nadie duda de que quisiera por esa especie de criptografía desorientar a los indiscretos e impedirles que le robasen los secretos conquistados al precio de tantas vigilias.

*Estudio de flores herbáceas*, c. 1481-1483. Punzón de metal, pluma y tinta, 18,3 x 21 cm. Galería de la Academia, Venecia.

Leonardo

Pero ese espíritu insaciable, donde el artista y el sabio se entregaban a combates tan furiosos, ¿no habría llevado la curiosidad hasta buscar en la fuente misma, quiero decir en Oriente, la solución de las dudas que le atormentaban? Al establecerse en Milán, Leonardo penetró en una sociedad crédula en extremo. El soberano del ducado, Ludovico el Moro, ¿no mantenía una nube de astrólogos? ¿No les consultaba a propósito de toda resolución de alguna importancia? Se concibe fácilmente que el recién llegado se vinculase con una serie de espíritus extraños, supersticiosos, nebulosos. He presentado ya al lector al casi compatriota de Leonardo, *fra* Luca Pacioli, profesor de matemáticas y ferviente adepto de las doctrinas pitagóricas, así como al misterioso Jacopo Andrea.

Dado el horror de Da Vinci por toda especie de publicidad, creería de buena gana que se complacía en comunicar sus enseñanzas de viva voz, al modo de los esotéricos de la Antigüedad. Así, igualmente, se explicaría cómo, aunque no hubiese publicado una línea de sus manuscritos, un cierto número de sus descubrimientos llegó a conocimiento de Cardan, y de otros sabios contemporáneos.

De regreso a Florencia, Leonardo se rodeó de alumnos, de los que dos al menos persiguieron toda especie de especulaciones misteriosas. Uno era un escultor eminente, Rustici, que dotó al baptisterio de su ciudad natal de un soberbio grupo y que acabó sus días en Francia, en la corte de Enrique II. Este maestro gastó su fortuna y su vida en experiencias sobre la congelación del mercurio; tuvo por colaborador y por cómplice a un cierto Raffaello Baglioni.

Una vez más vamos a encontrar a Leonardo en relaciones con uno de esos espíritus curiosos y enamorados del misterio que Italia contaba en cantidad. Vasari, después de habernos contado que Giuliano de Médicis, el hermano del papa León X, vinculó al maestro con su persona, se cuida de añadir que este príncipe se complacía mucho en el estudio de la filosofía y sobre todo de la alquimia.

¡Qué de relaciones comprometedoras y cuántos argumentos en favor de la tesis sostenida por d'Annunzio y sus correligionarios! A fin de triunfar con más gloria, voy a proporcionar otras armas a los adversarios. La propia biografía de Leonardo abunda en rasgos propios para excitar nuestra desconfianza. Nadie disfrutaba como él del placer de intrigar a su alrededor. A veces se complacía en disponer en una habitación próxima a aquella en que recibía el extremo de un intestino de cordero, cuidadosamente limpiado y desgrasado; después, con la ayuda de un fuelle de forja, lo hinchaba de tal modo que los visitantes se refugiaban en un rincón y algunas veces echaban a correr para escapar a ese fantasma. La moral que Da Vinci extraía de esas experiencias merece ser recordada: comparaba la virtud a los intestinos transparentes que ocupaban antes un lugar tan reducido, luego uno tan grande. Otra vez, en el curso de su viaje a Roma, compuso, sirviéndose de cera, animales tan livianos que al soplar sobre ellos volaban hasta que faltaba el aire que los sostenía y caían. Llegado a las márgenes del Tíber y alojado por León X en pleno Vaticano, el gran hombre se dedicó a componer un lagarto con ayuda de trozos arrancados a otros lagartos; las alas que le adaptó en el lomo se estremecían al menor movimiento, gracias a no sé qué mezcla de mercurio. Proporcionó, además, al monstruo grandes ojos, cuernos y barba y, habiéndole domesticado, le llevaba consigo en una caja de donde le hacía salir para asustar a sus amigos. También logró sembrar el terror a su alrededor, haciendo aparecer un esqueleto en las tinieblas. Las apariencias, pero sólo ellas, están en contra de mi cliente; en todo país que no fuera Italia, hubiese corrido el riesgo de subir a la hoguera como brujo, como mágico, si no como mago; ésta era una concepción desconocida de la Santa Inquisición.

Seguramente, si no se han de considerar más que sus precauciones para no dejar malograr el resultado de su trabajo, Da Vinci se preocupaba mediocremente de la difusión de sus descubrimientos. ¡Bien ingenuos serían los inventores que obrasen de otro modo! Pero tomemos las palabras de esoterismo y de hermetismo en su acepción común: quiero decir, la iniciación en ciertas prácticas ocultas, que no se transmiten más que a un pequeño número de discípulos y con el sello del secreto; por el momento, toda la carrera, toda la obra del fundador de la academia milanesa condena y estigmatiza prácticas tan contrarias al espíritu científico. Sí, como lo ha proclamado el marqués de Adda, manipulaba en hornillos y alambiques, destilaba perfumes, purificaba aceites, componía colores, barnices, preparaba aguas fuertes, hacía mixturas para los fuegos de artificio o para los vapores deletéreos.

*Estudio de anémonas en flor,*
c. 1506-1508.
Pluma y tinta en tiza negra,
8,5 x 14 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

Al negar la quiromancia, Leonardo ha dado prueba incluso de más clarividencia que Aristóteles. En una palabra, no hay ejemplo, no temo afirmarlo, de que opiniones tan profundas, tan geniales, se hayan aliado a un don de observación tan meticuloso. Ningún sabio de su tiempo, ninguno sin excepción, se ha pronunciado tan categóricamente contra toda falsa ciencia. Su magia propia consiste en cavar más profundamente y con más independencia de lo que se había hecho hasta entonces en los misterios de la naturaleza.

Proclamémoslo, pues, con fuerza: si su curiosidad le ha llevado hacia las ciencias ocultas, la incomparable rectitud de su juicio le ha desviado de allí incesantemente; si se complacía en jugar con el fuego, sabía retirar su mano mucho antes de que pudiera quemarse.

Antes de Copérnico, Leonardo ha sostenido la teoría del movimiento de la Tierra. Este hecho resulta hasta la evidencia del pasaje siguiente, destacado por primera vez por Venturi: "En un cuerpo, al descender en el aire, toda la revolución de los elementos del movimiento de circunvolución tiene lugar en veinticuatro horas. El móvil, al descender de la parte más elevada de la esfera del fuego, hará un movimiento directo hasta la Tierra, mientras los elementos estén en continuo movimiento de circunvolución alrededor del centro del mundo. Se prueba así: sea *b* el cuerpo que desciende moviéndose de *a* para bajar al centro del mundo *m;* digo que tal peso, aunque haga un descenso curvo a manera de línea espiral, no se desviará jamás de su caída rectilínea, ya que avanza continuamente entre el lugar de donde se ha separado y el centro del mundo; porque ha partido del punto *a* y ha descendido en el *b*. En el tiempo en que ha descendido en *b,* ha sido llevado a *d,* la posición de *a* se ha cambiado en la de c, y así el móvil se encuentra en la recta que se extiende entre *c* y el centro del mundo *m*. Si el móvil desciende de *d a f, c,* principio del movimiento, se mueve al mismo tiempo de c, a *f* (e), y si *f* desciende a *h,* se vuelve en g, y así, en veinticuatro horas, el móvil desciende a la Tierra bajo el lugar de donde se ha separado al principio, y tal movimiento es compuesto".

Al margen, Leonardo escribe: "Si el móvil desciende de la parte más elevada de los elementos a la más baja en veinticuatro horas, su movimiento es compuesto de recta y de curva. Digo recta, porque no se desviará nunca de la línea muy corta que se extiende desde el lugar de donde se ha separado al centro de los elementos, y se detendrá en la extremidad más baja de tal rectitud, que se encuentra siempre según el cenit, bajo el lugar donde ese móvil se ha separado. Y ese movimiento es curvo en sí con todas las partes de la línea [...] De ahí viene que la piedra arrojada desde la torre no dé en el flanco de la torre sino en la tierra". En otra parte, sin embargo, Leonardo declara formalmente que el sol está inmóvil. "*Il sole non si move*".

La mecánica debe a Leonardo una multitud de otros descubrimientos o invenciones. Se afirma, además, que ha sido el primero entre los modernos que se ha ocupado del centro de gravedad de los sólidos, pero que no ha resuelto sino imperfectamente el problema de la caída de los cuerpos pesados. En vano se buscará el nombre de Da Vinci en las obras que glorifican la invención de la potencia del vapor.

Se destaca, por otra parte, en el Museo de Valenciennes, un dibujo de Leonardo que representa un asador que se mueve por el vapor, o, más exactamente, por el movimiento y la fuerza ascensional del aire rarificado por efecto del fuego.

En tanto que constructor de máquinas, Da Vinci estaba dotado de aptitudes excepcionales; salvaba con una facilidad y una agudeza maravillosas las dificultades que presenta el ensamblaje de las vigas, de los soportes, de las cremalleras, de las ruedas de escape, etc. En esa época en que el empleo del hierro era todavía excesivamente limitado, prodigó ruedas dentadas con engranajes ingeniosos, poleas, en una palabra, todos los refinamientos que han servido en nuestro siglo para sustituir el trabajo manual del hombre por el trabajo de las máquinas.

Entre los instrumentos inventados por este cerebro infatigable se cita un odómetro muy ingenioso, varias máquinas para laminar el hierro, para fabricar cilindros, limas, sierras y tornillos, para cortar tela, para cepillar la madera, para devanar, una prensa mecánica, un martillo para los batidores de oro, una máquina para cavar fosos, otra para labrar la tierra con ayuda del viento, aparatos de sondeo, un rueda adaptada a los barcos para hacerles moverse, lámparas de doble corriente de aire, etcétera. La locomoción aérea le causó largos insomnios.

Relacionando entre sí los fragmentos dispersos de esta obra escrita, que se cifra en millares de páginas, se compondría un vasto tratado de física: Leonardo ha estudiado la

*El Asno y el Buey*, c. 1478-1480. Pluma y tinta, punzón de metal, 16,4 x 17,7 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

pesantez, el equilibrio, la compresibilidad, la acción del calor, la fusión, la dilatación, el calor radiante, la óptica, la acústica, el magnetismo, prodigando las definiciones más sugestivas, los lineamientos más luminosos. Antes que Pascal, ha comprobado que, en los recipientes que comunican entre sí, cualquiera que sea su forma, la superficie del líquido es siempre igual a la altura (*Codex atlanticus,* fols. 314 y ss); ahora bien, ése es el principio de la prensa hidráulica inventada en 1653; antes que Chevreul, ha planteado, con una claridad perfecta, acompañándola de comentarios, la ley de los colores complementarios y ha mostrado que el rojo, por ejemplo, adquiere más intensidad por la vecindad del verde.

Leonardo fue el primero en comprobar que el sol es más luminoso en la cima de las montañas que en su base. Atribuye esta diferencia a que la capa de aire interpuesto entre el sol y la cima de la montaña es menos considerable que la interpuesta entre el sol y la base de la montaña. Esta observación, que se atribuyó sin razón a Deluc, ha sido confirmada por Saussure y por Humboldt.

Ha vislumbrado el telescopio cuando escribió: "*Fa ochiali da vedere la luna grande*". Pero como hice observar más arriba, afirmar y probar son dos cosas distintas; hay distancia entre un simple deseo platónico y una invención positiva. Más que ninguna otra rama de la física, la óptica, en efecto, apasionaba a Leonardo: la ha renovado y enriquecido en todas sus formas. Sus investigaciones sobre la cámara oscura muestran cuánto tiempo hace falta a nuestra pobre humanidad, no diré para explicar, sino sólo para percibir los fenómenos más frecuentes, los más elementales.

Aristóteles había observado ya que, al practicar en la ventana de una habitación cerrada un agujero cuadrado, la luz proyectada en esa habitación por el sol dibujaba, sin embargo, un círculo. Dedicado enteramente a la explicación de esa anomalía, olvidó llevar sus investigaciones más lejos. Pasaron diez siglos sin que el asunto avanzase un paso. He aquí que Leonardo descubre que, al situarse en una habitación herméticamente cerrada, frente a un edificio, a un paisaje, a cualquier objeto directamente iluminado por el sol, y al practicar una pequeña abertura circular en la ventana, las imágenes se dibujan, pero invertidas, sobre la pantalla puesta frente a la abertura.

La teoría de los colores complementarios, a la que Chevreul ha dado su nombre, se encuentra en germen en el *Tratado de la pintura* (cap. CXC): "Si quieres que la vecindad de un color preste atractivo al color vecino, observa lo que pasa cuando los rayos del sol forman el arco iris o Iris; los colores se engendran por el movimiento de la lluvia, porque cada gota se cambia, al caer, en cada uno de los colores de ese arco iris, así como se demostrará en su lugar". Y algunas líneas más abajo, Leonardo aconseja colocar lo verde al lado de lo rojo.

*Estudio de oso*, c. 1480.
Punzón de metal, 10,3 x 13,4 cm.
Museo Metropolitano de Arte,
Nueva York.

Sobre la acción del imán no ha dejado más que un pequeño número de notas, que testimonian una perfecta clarividencia: ha establecido que en igualdad de peso, el imán y el hierro se atraen en la misma proporción.

La química no ocupó a Da Vinci más que al pasar; le interesaba ante todo como medio para preparar los colores. Sin embargo, se ha formado una idea muy justa de las condiciones de la combustión: "El fuego destruye sin cesar el aire que le alimenta; se hará un vacío si no acudiese otro aire para llenarlo. Cuando el aire no está en estado propio para recibir la llama, no puede vivir la llama, ni ningún animal terrestre o aéreo. Ningún animal puede vivir en un lugar donde no vive la llama".

El papel del oxígeno ¿no está definido en estas frases con una precisión perfecta, dos siglos y medio antes de los inmortales descubrimientos de Lavoisier? No falta allí más que el nombre de ese cuerpo y la idea de emplear la balanza para pesar los productos de la calcinación antes y después (Berthelot me hace observar que estas ideas se encuentran ya en Aristóteles y Cicerón).

Frente a las ciencias naturales, Leonardo se ha manifestado anatomista, botánico y geólogo. Es el primero que ha propuesto dividir a los animales en dos grandes clases. Esta división corresponde, aproximadamente, a los dos subreinos de los vertebrados y de los invertebrados fijados por Lamarck y generalmente adoptados hasta este día, donde han sido destronados por las teorías transformistas.

Mucho tiempo antes de Miguel Servet y de Harvey, Vinci ha entrevisto la circulación de la sangre, pero sin lograr explicar su mecanismo. "El corazón –dice– es un músculo principal de fuerza, y es mucho más poderoso que los otros músculos. Corazón reducido: he descrito la situación de los músculos que descienden de la base a la punta del corazón y la situación de los músculos que nacen en la punta del corazón y van hasta la cima. Corazón extendido: las aurículas del corazón son las puertas delanteras de ese corazón, que reciben la sangre cuando se escapa de su ventrículo, del comienzo al fin de la contracción, porque si tal sangre no se escapase en parte de su cantidad, el corazón no podría contraerse."

El pasaje siguiente es todavía más característico: "La sangre que vuelve cuando el corazón se reabre ¿no es la misma que cierra las puertas del corazón?". Recordemos, agrega Duval, que en su *Tratado de la pintura* Leonardo da Vinci ha consagrado numerosos capítulos a la descripción de los músculos del cuerpo, a las articulaciones de los miembros, a las "cuerdas y pequeños tendones que se agrupan, cuando tal músculo viene a hincharse para producir tal o cual acción".

Respecto al crecimiento, mencionemos esta observación curiosa de que a los tres años cada individuo ha llegado a la mitad de su talla definitiva. Según una comunicación de mi sabio colega Edmond Perder, esta ley es sensiblemente exacta.

Pero ante todo Leonardo se impone como geólogo a nuestra admiración por la originalidad de sus opiniones y el atrevimiento de sus conjeturas. Ningún sabio antes que él había penetrado hasta ese punto el misterio de los cataclismos de nuestro globo; sus hipótesis, a veces verdaderamente geniales, se vinculan directamente con las de Darwin y Lyell. No hace tampoco el honor de discutir la tradición bíblica sobre la fecha de la creación: procede en sus cálculos por centenares y por millares de siglos. Las distancias no le turban tampoco. Después de haber asignado a los terromonteros del Po una antigüedad de doscientos mil años, sostiene que todos los ríos tributarios del Mediterráneo acabarán por verterse en el Nilo, y que éste tendrá su desembocadura en el estrecho de Gibraltar, de igual modo que todos los ríos que se vertían antes en el golfo del Po habían acabado por convertirse en afluentes de ese río.

Mucho antes de Bernard Palissy, a quien se ha considerado hasta aquí como iniciador de esos estudios, el sabio italiano ha fijado su atención sobre los caparazones fósiles diseminados en lo alto de las montañas. Se esfuerza por demostrar que su presencia no tiene nada que ver con el diluvio universal, y las consideraciones sobre las cuales se funda son deducidas con una rara potencia de lógica. Helas aquí en sustancia: esas conchas no han sido llevadas por el diluvio, y la prueba está en que se encuentran todas en el mismo nivel, y la cima de muchas montañas se halla por encima de ese nivel; de lo contrario deberían aparecer en la cima de esas montañas y no a poca distancia de su base; suponiendo que esos moluscos, habituados a vivir al borde del mar, hayan precedido a éste en ocasión de su crecida, los cuarenta días durante los cuales cayeron las lluvias del diluvio no hubiesen bastado a animales tan lentos para ir del borde del Adriático al

Monteferrato de Lombardía, es decir, para recorrer una distancia de doscientas cincuenta millas. A los que pretenden que las olas les han llevado hasta allí, Leonardo les responde que los moluscos no pueden, a causa de su peso, dirigirse si no es al fondo de las aguas. "Si no me admitís esta concesión, agrega el implacable argumentador, confesad al menos que esas conchas debían quedar, sea en la cima de las montañas más elevadas, sea en los lagos situados en su base; tales como el lago Lario o de Como, el lago Mayor, el lago de Fiesole o de Perugia y otros".

Profesor de Cuvier, Leonardo ha demostrado el primero que el fondo de los mares se levanta, sea bruscamente, sea por lentas acumulaciones de depósitos de toda especie. Las montañas, según él, son hechas y destruidas por los cursos de los ríos. Sus cimas han podido ser lechos de ríos o mares; habiéndose retirado éstos, como consecuencia de la lenta corrosión de las bases de las montañas, han debido buscar otro lecho.

Con los estudios teóricos alternaban mil invenciones, a veces del dominio más humilde: vehículos, esclusas para canales, compases de reducción de centro móvil, máquinas y utensilios de toda especie para estirar el hierro, torcer cuerdas, etcétera.

Hasta el propulsor a hélice, del que la navegación aérea de nuestros días extrae tantas ventajas, nada falta en el activo de este genio tan fecundo: se encuentra un dibujo suyo al

respecto, de una concisión perfecta, en uno de sus manuscritos. Leonardo pensó incluso en utilizarlo para la locomoción aérea y construyó modelos de papel, que, puestos en movimiento por delgadas láminas de acero retorcidas, seguían algún tiempo el impulso primero. Como complemento de la propulsión a hélice dio el paracaídas.

Así, más feliz que la mayor parte de sus sucesores, Leonardo expuso el principio al mismo tiempo que realizaba sus aplicaciones; a veces lograba incluso ponerlas prácticamente en marcha. Reunía, pues, en su persona las tres funciones del teórico, del inventor de aplicaciones mecánicas y del ingeniero, casi invariablemente distintas e inconciliables, como ha mostrado Berthelot en su bello estudio sobre Denis Papin.

El ingeniero militar, a su vez, se reveló por innumerables invenciones. A juzgar por su carta, citada ya, a Ludovico el Moro, ese era el dominio en que nuestro héroe se jactaba de sobresalir. Aquí, como en materia de arte, ha tomado a los griegos y a los romanos infinitamente más de lo que se cree comúnmente. Su modelo es Arquímedes, cuya biografía ha podido leer en las *Vidas* de Plutarco. Al igual que ese célebre ingeniero siracusano, se vanagloria de poder derrotar a los enemigos con ayuda de máquinas maravillosas. Pero mientras que Arquímedes, incluso no tomando sus invenciones más que como simples

*Alegoría del Estado de Milán*, c. 1485-1487.
Pluma y tinta, 20,6 x 28,3 cm.
Christ Church, Oxford.

juegos de geometría, detuvo largo tiempo el esfuerzo de los romanos, Leonardo, que yo sepa, no ha logrado nunca poner en campaña sus máquinas en apariencia tan temibles.

Una larga serie de dibujos nos inicia en las invenciones, más o menos quiméricas, de Da Vinci. Tan pronto nos muestra caballos armados de lanzas como carros con ruedas provistas de garfios o de guadañas, tan pronto defensas volantes, especie de mamparas destinadas a abrigar a los arqueros (colección de Valton, etc.), o también escudos, ballestas, catapultas.

Además ha precedido a nuestro siglo en el invento de las ametralladoras de tubos múltiples, fijas o móviles, así como de los cañones que se cargan por la culata (*Codex atlanticus)*. De acuerdo con una comunicación de Henry de Geymüller, ciertas máquinas de esta especie existen todavía en varias colecciones de armas, entre otras en la de Venecia. Nadie duda de que sus consejos para la construcción de puentes volantes entrañan, también, buen número de datos útiles.

En tanto que ingeniero hidrógrafo, Leonardo pasa por ser el inventor de una multitud de aplicaciones prácticas y al mismo tiempo de una multitud de proyectos; pero trabajos recientes, especialmente debidos a Beltrami, nos obligan a reducir sus títulos. Es hora de abordar el estudio mismo de los canales establecidos por Leonardo. Vasari afirma que, en su juventud,

hizo el proyecto de un canal de navegación de Florencia a Pisa. No se trataba de reducir y de limpiar la ribera del Arno, como hizo más tarde Viviani, sino de establecer un canal que, desviándose del Arno mismo, atravesase las campiñas de Prato, de Pistoia, de Serravalle y el lago Sesto. Leonardo habla del modo de proporcionar agua a ese canal, de los gastos de construcción del mismo, de los ríos que deben cortarlo, etc. *(Codex atlanticus,* fols. 45– 92).

Para Milán, alejado a la vez de los grandes lagos y de los grandes ríos de la Alta Italia, las comunicaciones por vía fluvial eran siempre una cuestión vital. Así, el reconocimiento público ha concentrado sobre Leonardo el mérito de esa inmensa obra de canalización.

Concentrado en sí mismo, como lo estaba, así como ha proclamado elocuentemente la señora Raffalovich, Leonardo ha sido un sembrador de ideas, pero un sembrador que no ha visto levantar la cosecha. Como esos granos que, encerrados en las tumbas, germinan una vez devueltos a las condiciones necesarias para su evolución, así sus escritos no han visto la luz más que mucho después de su muerte.

Sabio de visiones profundas, encantador incomparable, es el único en la historia de la humanidad que ha sabido remontar al mismo tiempo a las fuentes más secretas de la verdad y evocar la belleza más radiante, reunir en él la ciencia de Aristóteles y el arte de Fidias.

*Alegoría de la lealtad del lagarto,* c. 1490.
Pluma y tinta, 20,2 x 13,3 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

*Batalla entre un dragón y un león.*
Galeria de los Oficios, Florencia.

# IV. LA CAÍDA DE LUDOVICO EL MORO Y SUS CONSECUENCIAS

La caída de Ludovico el Moro fue la mayor desdicha que pudo alcanzar a Leonardo: lo redujo, en las proximidades de la vejez, a tener que buscar otro protector, que tardó en ser hallado, y a reanudar su carrera, que había sido más rica en obras maestras y en testimonios de admiración que en resultados positivos; le entregó al fin al peligro que le había amenazado toda la vida: la dispersión, el desmenuzamiento de sus admirables facultades.

Cuando Luis XII hizo su entrada triunfal en Milán, el 6 de octubre de 1499, en compañía de César Borgia y de un enjambre de otros grandes señores, las maravillas creadas por el pincel y el cincel de Leonardo no fueron las últimas en atraer sus miradas. Experimentó tal seducción ante la *Cena* que pensó por un instante en hacerla transportar con la pared en que estaba pintada. La estatua ecuestre de Francesco Sforza no le cautivó menos.

Sin embargo, por una causa o por otra, Luis XII, que salió de Milán el 7 de noviembre de 1499, para volver a Francia, dejó pasar varios años antes de poner definitivamente a su servicio al autor de esas obras maestras. Leonardo, por su lado, intentó probar fortuna en Mantua, con la marquesa Isabel d'Este. Su marcha de Milán tuvo lugar en los últimos meses de 1499, poco después de los desastres que habían llovido sobre el Moro.

Pronunciar el nombre de la marquesa Isabel de Mantua, esposa de Gian Francesco de Gonzaga y cuñada del Moro, es evocar la imagen de la mujer más cumplida del Renacimiento italiano: asociaba a las más altas cualidades morales un ardor sin límites por los placeres del espíritu y un gusto exquisito. Esposa irreprochable, madre tan tierna como firme, patriota durante ese período de crisis en que el patriotismo italiano sufre un eclipse tan completo (es ella la que, al saber de la bella resistencia de la ciudad de Faenza, asediada por César Borgia, exclamó: "Han salvado el honor de Italia"), contó por asiduos, por amigos y admiradores, a todas las glorias literarias o artísticas del Renacimiento.

No obstante sus numerosos viajes a Milán, Isabel no parece haber entrado en relaciones personales con Leonardo antes del viaje de 1499. A lo sumo, en 1498, escribió a Cecilia Gallerani para rogarle que le enviase el retrato que Da Vinci había hecho de esa belleza famosa. La marcha de Leonardo no interrumpió sus relaciones con la sabia y espiritual marquesa. Su amistad se limitó, por lo demás, a un comercio epistolar. Dado el humor de Leonardo, era raro que los trabajos que le encargaban sus mecenas saliesen del dominio platónico.

Leonardo, como lo había predicho *fra* Pietro da Nuvolaria, acabó efectivamente por llevar el premio de la lentitud, y la marquesa, desalentada, hizo el sacrificio de sus esperanzas. A partir de 1506 no se encuentran ya trazas de la correspondencia entre ella y el pintor florentino demasiado indeciso.

El período que se extiende desde 1501 a 1514 es aquel durante el cual fueron producidos la mayor parte de los cuadros de Leonardo, entonces de más de 50 años. No habiendo ya pedidos de obras fundamentales, a excepción de *La Batalla de Anghiari,* se volvió hacia producciones más modestas. Feliz necesidad, a la que debemos la *Santa Ana, La Gioconda* y el *San Juan Bautista*.

Durante este intervalo, Leonardo encontró, además, el secreto para realizar de manera simultánea sus trabajos de ingeniero y sus trabajos de pintor, lo mismo que se multiplicaba entre Florencia, las ciudades de la Umbría y las de Romagna.

El último período de esta carrera, la tarde de esta bella vida, se abre con una resolución horrible, por lo que yo llamaría un eclipse moral, una capitulación de conciencia: el maestro, desalentado, entró al servicio de César Borgia en calidad de ingeniero militar.

La fatalidad que ha pesado sobre la Italia del Renacimiento ha condenado a sus tres mayores artistas a servir sucesivamente a las víctimas y a los verdugos. Lo mismo que Leonardo se vio forzado a consagrar su pincel a la ilustración de Ludovico el Moro y de Luis XII, o a servir

*Retrato de una Dama* (*La Belle Ferronnière)*, 1495-1499.
Óleo sobre panel de madera, 63 x 45 cm.
Museo del Louvre, París.

*Retrato de Isabella d'Este*, 1500.
Tiza negra con toques de tiza roja en el pelo y piel, y reflejos en pastel amarillo en el vestido, 61 x 46 cm.
Museo del Louvre, París.

*Cabeza de una joven desaliñada* (*La Scapiliata)*, 1500.
Ocre oscuro y ocre verde, y reflejos de blanco sobre panel de madera, 24,7 x 21 cm.
Galería Nacional, Parma.

al dictador de Romagna, Rafael, después de haber celebrado a su soberano legítimo, el duque de Urbino, debió decidirse a trabajar para su expoliador, Lorenzo de Médicis.

En Leonardo se quisiera descubrir, al lado del pensador y del moralista, un corazón generoso que se apasionaba por todas las luchas que agitaban a su época. Pero eso es una quimera. Como lo hizo observar bien Séailles, "consideraba los fenómenos de la política al modo de un Spinoza: *Sub specie aeternitas,* desde el punto de vista de la eternidad. El mal que hacen los demás le ocupa menos que el bien que él puede hacer". La política y la organización social no ofrecían, pues, ningún atractivo a ese especulador solitario, habituado a estar por encima de las cuestiones del día.

Esta comprobación era indispensable para fijar el punto de vista desde el cual debemos juzgar una naturaleza rica y ondulante. Después de su viaje a Venecia (marzo de 1500), Leonardo volvió a su ciudad natal. Se instaló durante seis meses en la casa de su joven discípulo, el escultor Gian Francesco Rustici. Había hecho economías en Milán: la prueba es que en enero de 1500 depositó seiscientos florines en el hospicio de Santa María Novella. De esa suma retiró cuatrocientos cincuenta florines en diversas ocasiones, del 24 de abril de 1500 al 20 de mayo de 1506.

Leonardo volvía a Florencia célebre, admirado. Su patria comprendería al fin que, para hombres de genio como él, había que renunciar a los hábitos de producción corrientes; que las obras maestras como las suyas escapaban a la reglamentación administrativa; que una perfección tan elevada no podía obtenerse más que al precio de una labor infinita.

Nadie era menos propenso a la improvisación; en esa época de una producción fácil, Da Vinci representaba la probidad y el escrúpulo; sólo él, lo afirmo completamente, hubiese podido con su ejemplo contener la pendiente fatal a la escuela florentina, que desde entonces declinó a ojos vistas. El respeto a la naturaleza, el culto de la forma tales como él los profesaba: he ahí el remedio, el único remedio eficaz contra una degeneración que se acusaba por numerosos síntomas.

El gonfaloniero Pietro Soderini habría querido hacer algo por el artista tan cruelmente probado. Se trató por un instante de confiarle el famoso bloque de mármol en el cual Miguel Ángel esculpió más tarde el *David* (Miguel Ángel fue encargado de ese trabajo por deliberación del 2 de julio y del 6 de agosto de 1501), pero el fin de los poderes de Soderini, que no fue nombrado gonfaloniero perpetuo hasta el 22 de septiembre de 1502, paralizó la buena voluntad de este alto funcionario.

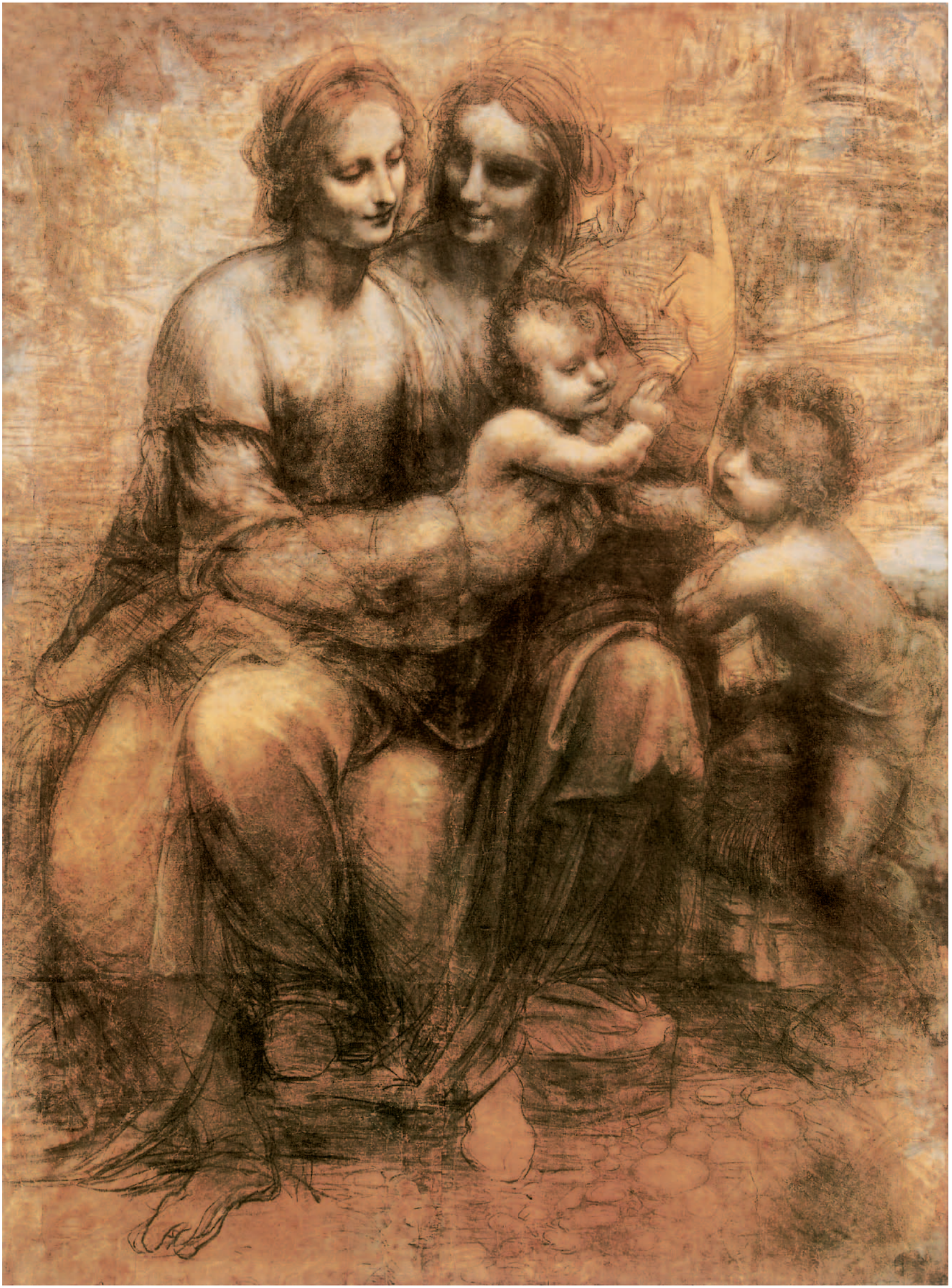
En espera de algo mejor, Leonardo pintó la *Santa Ana*. En abril de 1501 trabajaba con ardor, pero no tardó en abandonarla a medio acabar como hizo con tantas otras pinturas. En el mes de julio siguiente viajaba en calidad de ingeniero por cuenta de César Borgia.

Por primera vez pudo Da Vinci realizar un sueño largo tiempo acariciado: manifestarse prácticamente en el arte militar. Desde su infancia era su ambición suprema. ¿No se había jactado, en su famosa carta a Ludovico el Moro, de poder derrotar a los enemigos del príncipe con ayuda de máquinas irresistibles?

## Santa Ana

En el intervalo, el maestro había comenzado una de sus obras maestras, la *Santa Ana*. Cuenta Vasari: "Leonardo, habiendo sabido que los servitas habían encargado a Filippino Lippi que pintase el cuadro del altar mayor de la Nunziata, expresó el deseo de que se le confiase algún trabajo análogo. Inmediatamente Filippino abandonó el encargo, como hombre cortés que era. Los hermanos, para dar a Leonardo todas las comodidades posibles, lo instalaron con ellos, corriendo con todos los gastos suyos y de su comitiva (esa comitiva hacía las veces de su familia). El artista les hizo esperar largo tiempo sin comenzar nada. Finalmente ejecutó un cartón con la *Madonna, Santa Ana y el Cristo*. Esa obra no sólo llenó de admiración a los artistas, sino que, una vez terminada, atrajo durante dos días un desfile de hombres y mujeres, de jóvenes y de viejos, que acudieron a la sala donde estaba expuesta para admirar la obra maestra; toda la ciudad quedó conmovida; se habría dicho que se trataba de una procesión

*Estudio para Cristo niño*, 1501-1510.
Tiza roja con reflejos blancos en papel, 28,5 x 19,8 cm.
Galería de la Academia, Venecia.



en ocasión de una fiesta solemne [...] Se descubre sobre el rostro de la Virgen la sencillez, la belleza y la gracia que caracterizan a la madre de Cristo, así como la modestia y la humildad mezcladas con la alegría a la vista del hermoso niño que tiene con ternura en las rodillas; su mirada se detiene al mismo tiempo con dulzura sobre el San Juan niño que juega con un corderillo, mientras Santa Ana expresa con una sonrisa la alegría profunda que experimenta al ver a su descendencia terrestre asociada a la gloria celeste: género de expresiones que, como se sabe, entraba muy particularmente en la naturaleza del talento de Leonardo. Este cartón, como se dirá después, tomó el camino de Francia. Habiendo renunciado Leonardo al trabajo comenzado, los hermanos lo confiaron de nuevo a Filippino, pero éste, sorprendido por la muerte, no pudo, tampoco, llevarle a término [...] Leonardo se fue a Francia porque el Rey, que poseía obras suyas, le mostraba mucho afecto y le expresó el deseo de ver poner en color el cartón de la *Santa Ana;* pero él, según su costumbre, le entretuvo largo tiempo con palabras".

La historia de esta obra maestra es de las más oscuras. Durante mucho tiempo se ha creído reconocer el cartón de los servitas en la obra hoy conservada en la Academia Real de Londres. Pero ésta se aparta en algunos puntos de la descripción de Vasari: el pequeño San Juan no juega con un cordero; al contrario, se aproxima a Cristo para rendirle homenaje, y éste levanta la mano derecha para bendecirle; se observará, además, que Santa Ana muestra con el dedo el cielo, gesto que no hubiese escapado a Vasari. El cartón de Londres no es muy probablemente más que el primer pensamiento de la composición; ¿quién sabe incluso si Leonardo no la había ejecutado anteriormente con otro destino? De ahí que un solo artista, Bernardino Luini, haya tenido la idea de copiarla (su pintura se ha conservado en la Ambrosiana de Milán), mientras que el cartón definitivo ha dado lugar a una veintena de reproducciones o imitaciones, cuyo catálogo se encontrará en la memoria de Marks.

Estoy dispuesto, por mi parte, a creer que la pintura del Louvre es el cartón ejecutado para los servitas, y que Vasari, en la descripción que nos ha dejado, ha cometido varias inexactitudes. Lo que es cierto es que todos los autores del siglo XVI, Paolo Giovi, el anónimo editado por G. Milanesi, hablan de una *Santa Ana* comprada por Francisco I. Más aún, cuando el cardenal de Aragón visitó a Leonardo en 1516 en la morada de Cloux, el artista le mostró entre otros un cuadro de la "*Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de sancta Anna*". Es evidentemente la *Santa Ana* del Louvre.

La pintura del Louvre difiere igualmente, es verdad, en algunos puntos de la descripción de Vasari, descripción muy probablemente hecha de oídas, porque Vasari, no habiendo visitado Florencia por primera vez hasta 1528, no ha podido estudiar *de visu* el cartón, que, como se ha visto, había salido hacía tiempo de Italia. Me limitaré a poner de manifiesto una de esas divergencias: la biografía menciona, entre los actores de este idilio, al pequeño San Juan; ahora bien, éste no se encuentra en la composición del Louvre. Nos muestra, por otra parte, al Niño Jesús sentado sobre el regazo de su madre, mientras que allí está sentado en el suelo abrazando al cordero.

Felizmente, un precioso documento descubierto por Armand Baschet en los archivos de Mantua y publicado por Charles Yriarte viene a dar luz al respecto. Esta carta pone fuera de duda la identidad de la composición adoptada en la pintura del Louvre con la composición en que Leonardo se detiene en 1501. ¿Qué dice, en efecto, el corresponsal de la marquesa? Que Leonardo ha representado a Cristo niño, escapándose de los brazos de su madre para echar mano a un cordero y que Santa Ana parece querer retener a su hija. Ninguno de esos rasgos, en cambio, se aplica al cartón de la Academia Real: en efecto, el cordero falta allí (es reemplazado por el San Juan Bautista niño), la escena tiene un aspecto y una significación muy distinta de los que señala el hermano Pietro da Nuvolaria. Éste nos hace conocer, además, la fecha en que la composición se había detenido definitivamente en el espíritu de Leonardo: abril de 1501.

Cuando Leonardo volvió a establecerse en Milán, llevó naturalmente consigo su cartón, quizá incluso sus dos cartones; así se explica cómo los artistas de la Alta Italia han reproducido esa composición tan suave y tan maravillosamente rítmica. Después el cartón siguió a su autor a Francia. La tentación, ciertamente singular y un poco irreverente, de representar a la Virgen sentada en las rodillas de su madre, Santa Ana, parece haber estado mucho tiempo en la imaginación de Leonardo.

*Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Juan Bautista niño*, 1499-1500.
Bosquejo, 141,5 x 104,6 cm.
Galería Nacional, Londres.

Quizá esperaba obrar más fuertemente por el espectáculo de esa maternidad en dos grados, de esa doble ternura, de Santa Ana por la Virgen y de la Virgen por su hijo. Sea como fuere, se experimenta algún esfuerzo en hacerse a la idea de ver a una mujer adulta, madre ya ella misma, sentada en el regazo de su madre; el motivo ofrece algo excesivamente familiar que inquieta o que choca.

Sentada en un terromontero, de cara al espectador, el tronco erguido, el brazo derecho apoyado en la cintura, los dos pies desnudos en el suelo, una escuadra, como para consolidar su actitud, Santa Ana, con una sonrisa inefable en los labios, con el rostro inundado de felicidad, contempla el grupo encantador formado por su hija y su nieto. La Virgen, sentada en el regazo de la madre, pero vuelta hacia la derecha y mostrándose sólo de perfil, se inclina para tomar a su hijo que juega con un cordero y que, ¡esa edad no tiene piedad!, parece atormentar un poco al inocente animal: ha tomado con una mano una de sus orejas y ha pasado una de sus piernas por encima de su cuello, como para ponerse a caballo sobre él; el cordero, aunque se percata de que no se trata más que de caricias, se defiende con dulzura, mientras el niño, atento a la voz de su madre, se vuelve como para decirle: "Pero no le hago daño".

Describir con palabras la naturalidad, la soltura, el encanto de ese idilio sería quimérico: la exactitud de las expresiones, el ritmo de los movimientos no son nada junto a la poesía que de todo ello desborda; en todas partes el maestro ha realizado esa proeza de hacernos olvidar su ciencia prodigiosa de pintor para no dejarnos ver más que al poeta, ocupado en despertar en nosotros las ideas más risueñas. Ningún artista ha utilizado como base de las composiciones en apariencia más ligeras y más graciosas una suma semejante de investigaciones y de esfuerzos; así, la pintura de Leonardo es, de todas, las antiguas y las modernas, la que desafía mejor la crítica.

La *Santa Ana* (no lo olvidemos: no es más que un esbozo, pero ¡qué esbozo!) forma un contraste completo con la *Virgen de las rocas*. Tanto como en ésta es acabada y prolija la factura, como en las páginas más candidas de los primitivos, tanto se manifiesta la libertad y la fantasía en su *pendant*. Este genio, esencialmente risueño, domina allí con una agilidad perfecta el tema que le ha preocupado tanto tiempo: no hay huellas de esfuerzo; ha adquirido bastante poder sobre sí mismo y bastante fuerza de abstracción para ahorrarnos el espectáculo de los tanteos, de las luchas que han precedido a su triunfo; la obra parece fundida de un tirón y aunque se desease, no se la concebiría de otro modo que como es.

El colorido de la *Santa Ana* es claro, suave, rubio, rico en rosado y en azul, con las carnes rosadas; es preciso presentir a la vez a Luini, a Sodoma y a Andrea del Sarto. La Virgen lleva una túnica rojiza, con manchas que tiran a azul, y un manto azulino. En Leonardo se encuentran raramente tonos francos; en él todo es relativo, subjetivo; ha debido entrever la ley del daltonismo.

El paisaje es ligero y vaporoso. Hacia el centro, a la derecha, un grupo de árboles (¿fresnos?), ya más sugeridos que en los primitivos, pero sin embargo tratados con mucha poesía. (¡Leonardo ha permanecido joven mucho tiempo!) Es siempre ese tronco liso que tiene un follaje ralo y tremolante en la cima, a través del cual brilla el cielo de Italia. El lector me hará el favor de leer la nota que ha querido comunicarme, respecto a Leonardo paisajista, mi colega Emile Michel, cuyos juicios en semejante materia tienen la autoridad de su doble calidad de artista y de crítico: "Como Mantegna, Leonardo cree que, aun en los fondos de sus cuadros, la presentación simple de la naturaleza no ofrece un interés suficiente. Busca lo que es extraño, y reúne, sin gran verosimilitud, en una misma obra singularidades pintorescas que le parecen hechas para picar la curiosidad del espectador [...] El paisaje fantástico que aparece detrás de *La Gioconda* aumenta todavía el encanto misterioso de esa figura enigmática. Esta comarca pérfida, con las ásperas hendiduras de sus rocas, sus aguas profundas, los meandros de sus desfiladeros, ese cielo plomizo, todas esas amenazas de los elementos forman un cuadro expresivo para la belleza de esa sirena. Ese fondo de montañas de picos descarnados y azulinos se vuelve a encontrar en la *Santa Ana,* donde domina un paisaje más amable, con aguas que se vierten en cascadas entre los árboles y terrenos oscuros. Lo que agrega a la rareza de esos fondos es que muy a menudo los detalles de los primeros planos son fielmente tomados a la naturaleza y copiados con un escrúpulo y una habilidad que ningún artista llevó tan lejos como Leonardo. En la *Santa Ana* los guijarros del terreno son minuciosamente

*La Virgen y el Niño con Santa Ana*, c. 1510.
Óleo sobre madera, 168 x 130 cm.
Museo del Louvre, París.

estudiados, uno por uno. En la *Virgen de las rocas* nos muestra igualmente, a través de las recortaduras caprichosas de la gruta en que está la Virgen, ese mismo paisaje montañoso de cimas puntiagudas, erizadas. Leonardo ha representado también, sobre la parte delantera de la composición, helechos, iris, borrajas, etc., pintados con amor en las anfractuosidades de la roca.

La caída de César Borgia redujo a Leonardo durante un tiempo, felizmente para su gloria, a no cultivar más que la pintura. Simultáneamente, el maestro, por una reacción de la que hay que felicitarse, reivindicó en toda ocasión sus derechos y sus deberes de ciudadano florentino y se interesó de nuevo por las cosas de su patria.

Las circunstancias en las cuales se había efectuado su regreso no podían menos de cimentar el afecto recíproco del artista y de sus conciudadanos. La gloria de Leonardo le había precedido en Florencia: habiendo salido como joven pintor de la más alta esperanza, volvía como jefe indiscutido de la pintura italiana; maestros del valor de Filippino Lippi se apresuraban a inclinarse ante él, renunciando en favor suyo a los encargos más halagüeños. En esa situación de espíritu tan feliz es cuando Leonardo fue llamado por el gobierno florentino para tomar parte en la decoración del Palacio Viejo.

## Batalla de Anghiari

Durante el otoño de 1503, se habla por primera vez de la decoración de la Gran Sala; el 24 de octubre, el Consejo ordena al macero que remita a Leonardo las llaves de la Sala del Papa, en Santa María Novella (es allí donde el artista debía preparar el cartón). De ordinario se pronuncia la palabra concurso al recordar la historia de esa lucha épica entre los dos gigantes que se llaman Leonardo y Miguel Ángel. En realidad, el término es inexacto: un concurso supone la preferencia dada a uno y la eliminación del otro. Aquí nada semejante ocurre: cada uno de los dos émulos recibe su encargo firme; cada cual trata un asunto diferente; cada cual tiene la certidumbre de ver su obra brillar a perpetuidad en la Sala de Honor del viejo Palacio municipal; la competencia será, pues, platónica: hacer mejor el uno que el otro, recoger más sufragios, he aquí el único objetivo que perseguirán los dos émulos. Es así como a una docena de años de allí, Rafael y Sebastián del Piombo ejecutaron, ante Roma atenta y maravillosa, uno la *Transfiguración,* el otro la *Resurrección de Lázaro.*

Los contemporáneos, a lo sumo, han sido unánimes en comprobar la hostilidad que reinaba entre Leonardo y Miguel Ángel. Quizá la opinión emitida por Leonardo en ocasión de la instalación del *David* de mármol había desagradado a Miguel Ángel. Lo cierto es que su genio hacía sombra al joven émulo. Éste, que había tratado públicamente al Perugino de topo, que acusó a Rafael de plagio y calificó de niñerías las producciones de uno de sus mejores amigos, Baccio d'Agnolo, no tenía un carácter como para inclinarse ante un arte en realidad más profundo, pero menos espontáneo que el suyo, menos propio para llamar la atención de la muchedumbre. Vasari cuenta al respecto una anécdota, de una redacción muy confusa, cuyo sentido, si no me engaño, es éste: León X había consultado a Leonardo sobre la terminación de la fachada de la iglesia de San Lorenzo en Florencia. Ante esa noticia, Miguel Ángel, encargado del trabajo, salió de Florencia con el acuerdo del duque Giuliano de Médicis. Leonardo, a su vez, lleno de despecho, tomó la decisión de marcharse a Francia.

Antes de estudiar la composición misma de Leonardo, tratemos de trazar la historia de la obra maestra, sus vicisitudes, su destrucción lamentable. Desde hacía ya algún tiempo, Leonardo, por una de esas debilidades de carácter que trabaron tan a menudo sus trabajos, en su fuero interior dejaba triunfar al químico sobre el artista. Había leído en Plinio la receta de no sé qué estuco de que se servían los pintores romanos; pero no la había comprendido bien. Experimentó, una primera vez, en la pintura de la Sala del Papa, donde trabajaba entonces. Habiendo apoyado la pintura contra la pared, hizo ante ella una gran fogata, cuyo calor secó y desecó esa materia. Quiso luego emplearla en la Sala del Consejo, y de hecho, abajo, donde llegó el fuego, obtuvo la desecación, pero arriba, dada la distancia, el calor no llegó y la materia cayó.

*Estudio para La Batalla de Anghiari*, 1503-1504. Tiza roja, 22,7 x 18,5 cm. Szépmüvészeti Muzeum, Budapest.

No hizo falta más para desalentarle: así, tal como había hecho con el cartón de la *Adoración de los magos,* con la estatua ecuestre de Francesco Sforza, y con muchas otras obras, dejó la obra maestra comenzada para construir otros castillos de naipes.

Digamos de inmediato que el esbozo trazado en los muros del Palacio Vecchio no debía tardar en desaparecer: el 30 de abril de 1513 el Consejo de la República florentina hizo ejecutar por un carpintero una armadura (una balaustrada) destinada a proteger las figuras pintadas por Leonardo en la Gran Sala. Después se hace el silencio alrededor de la obra maestra, sin que se sepa cuándo ni cómo ha perecido.

En ese grupo famoso Leonardo ha reproducido en rasgos inefables la rabia, la desesperación, los esfuerzos supremos de la máquina animal, con los rechinamientos de dientes, los aullidos; nos encontramos en el corazón mismo de la acción, no ante un cuadro. En el suelo, bajo los pies mismos de los caballos, se desarrolla una lucha no menos ardiente; si uno de los combatientes, de rodillas, no piensa más que en protegerse con su escudo contra el caballo que se encabrita encima de él, sus dos vecinos, estrechamente enlazados, se entregan al más furioso asalto.

A primera vista, las costumbres y las armaduras pueden parecer singulares; esas corazas con una cabeza de carnero en el centro y cuernos de carnero sobre los hombros, con los cascos adornados de dragones, esos turbantes, esas cimitarras corvas como los sables turcos, dan la idea de un ejército ideal más bien que de verdaderos *condottieri.* Sin embargo, sabemos por numerosos testimonios contemporáneos que los italianos de la época de Leonardo se disfrazaban con esos ornamentos extraños, más molestos que aptos para la defensa.

¡He ahí a los hombres del Renacimiento! El arte, a sus ojos, debía extender su dominio hasta los dominios que parecen su negación; impedían a Marte mostrarse en público antes de que la mano de Venus le hubiese ataviado con los más ricos arreos. El ingeniero militar, el fabricante de armas y hasta el fundidor de cañones no eran para ellos más que variedades del artista.

En resumen, lo que Leonardo ha añadido a la obra de sus antecesores es la verba, la fogosidad, todos los nobles ardores del patriotismo. Renuncia al papel de espectador impasible que observa la lucha desde lo alto de la roca de Lucrecio y se arroja en cuerpo y alma en ella, comparte los odios de los combatientes, lucha y confía con ellos. ¡Y qué bien ha realizado, por otra parte, la amalgama, la fusión del caballero y de la cabalgadura! El caballo no se lanza al azar: una voluntad inteligente le dirige y le inspira, aun dejándole su parte de la iniciativa.

Ese grupo central de los cuatro caballeros es incomparable como vida y como encarnizamiento. Dos florentinos, verdaderos centauros, han logrado echar mano a la extremidad del asta de la bandera milanesa; uno la ha quebrado incluso en dos, como para guardar el fragmento que tiene la tela. Mientras que el asaltante emplea sus manos para retener ese precioso trofeo, su compañero blande su sable para detener a un milanés de turbante que acude en socorro del abanderado. La posición de este último no deja de ser incómoda; los enemigos, al tratar de arrancarle la bandera, han colocado el asta detrás de su espalda y bajo su brazo; además, se encuentra en la imposibilidad de hacerles frente, y no resiste más que por medio de contorsiones desesperadas, de verdaderas proezas de fuerza, aferrándose con una mano a la extremidad del asta, lanzando la otra mano tras él. Los caballos, sin embargo, relinchan, se encabritan, se desgarran el pecho a dentelladas...

Los dos cartones de *La Batalla de Anghiari* y de la *Guerra de Pisa* contienen todo el contraste entre el temperamento de Leonardo y el de Miguel Ángel. En Leonardo, la ciencia, la finura y la distinción dominan, sin debilitar, sin embargo, el magnífico ímpetu de la composición; las figuras armonizan maravillosamente unas con otras, casi entrelazándose; en Miguel Ángel, si falta la agrupación pintoresca, que ha ignorado toda la vida, en cambio ¡qué elocuencia en sus torsos atléticos, qué altivez en sus actitudes! ¡Qué claro es todo, qué vivo, dramático, poderoso hasta la brutalidad! ¡Cómo debía sentir palpitar Florencia su corazón de alegría al contemplar a esa juventud tan fuerte y tan valerosa, que la vinculaba con las páginas más brillantes de su historia! Las nobles audacias de la vieja República se reflejan por última vez en el cartón de Buonarroti.

Anónimo italiano, retocado por Rubens, de un proyecto de Leonardo da Vinci, *Batalla por el estandarte*, siglo XVI.
Tiza negra, pluma y tinta y aguada, 42,8 x 57,7 cm.
Museo del Louvre, París.

Desconocido, copia de Leonardo da Vinci, *La Batalla de Anghiari*, 1504-1506.
Óleo sobre panel de madera, 85 x 115 cm.
Colección privada.

# La Gioconda

La pintura religiosa y la pintura histórica, la *Santa Ana y La Batalla de Anghiari,* no habían absorbido a Leonardo hasta el punto de quitarle el gusto por trabajos menos serios: esas dos maravillas tienen su contrapartida en el más prodigioso de los retratos antiguos y modernos, en la gloria del Louvre, *La Gioconda*.

Poetas y novelistas, historiadores y estetas han celebrado en *La Gioconda* los esplendores de la ejecución y han desarrollado sobre el carácter del original las hipótesis más ingeniosas. Pero nadie ha tratado nunca de desgarrar el velo que envolvía una personalidad seguramente atractiva, ni ha pedido a los archivos algún esclarecimiento sobre la vida y el ambiente de *Monna* Lisa Gioconda. A primera vista, tal investigación puede ofrecer poco interés. La razón de ser de *La Gioconda* es el genio de Leonardo da Vinci. Sin él, oscura patricia de Florencia, jamás habría llegado su nombre a nuestros oídos, jamás habría estado su imagen en nuestra imaginación He considerado, sin embargo, en mi deber de historiador, consagrarme a ese problema, y puedo agregar algunos rasgos, muy incompletos todavía, a la biografía de la heroína de Leonardo.

La familia de los Giocondo figuraba entre las más distinguidas de Florencia. El marido de Lisa, Francesco di Bartolommeo di Zanobi del Giocondo (nacido en 1460, muerto en 1528) ocupó importantes cargos públicos: en 1499 fue uno de los doce *buonomini;* en 1512, uno de los *priori,* confirmado en 1524.

Los Giocondo tenían apego a las artes y a los artistas. Francesco pidió a D. Puglio un *San Francisco recibiendo los estigmas.* Su hijo Bartolommeo hizo pintar, por Antonio di Donnino Mazzieri, una *Historia de los mártires* destinada a la capilla de la iglesia de la Anunciación, donde la familia tenía su sepultura. Otro Giocondo, Leonardo, adquirió una *Madonna* de Andrea del Sarto.

Cuando Francesco se casó en 1495 con *Monna* (abreviación de *Madonna*) Lisa del Giocondo, había enviado al otro mundo, en menos de cuatro años, a dos mujeres: Camilla di Mariotto Ruccellai (casada en 1491) y Tomasa di Mariotto Villani (casada en 1493). Su nueva esposa era originaria de Nápoles; pertenecía a la familia Gherardini, tal vez una rama de la familia florentina del mismo nombre. A esto se limitan desgraciadamente las informaciones que he podido recoger sobre la primera fase de su existencia. Las investigaciones que Barone, archivista en los Archivos de Estado napolitanos, ha querido emprender a solicitud mía sobre los Gherardini no han tenido resultados. Según toda verosimilitud, la criatura que murió en 1499 y que fue enterrada en Santa María Novella había salido de ese tercer matrimonio y era, por consiguiente, una hija de Lisa. En cuanto a Bartolommeo del Giocondo, del que se hablará en seguida a propósito de un cuadro de Mazzieri, se ignora si tuvo por madre a *Monna* Lisa o a una de las dos primeras mujeres de Francesco. Suponiendo que *Monna* Lisa tuviese 20 años al casarse, podía llegar a los 30 cuando Leonardo realizó su retrato. A partir de ese momento, su historia se pierde en las tinieblas.

El retrato de *Monna* Lisa tiene su historia, casi se podría decir su leyenda. Vasari cuenta que, mientras trabajaba en él, Leonardo se cuidaba de rodear a la modelo de músicos, cantores y bufones, que la entretenían en una dulce alegría, a fin de evitar ese aspecto melancólico que se observa en la mayor parte de los retratos. Así se observa en el de Leonardo –es siempre Vasari el que habla– una sonrisa tan agradable que esa pintura presenta más bien una obra divina que humana, y se le tenía por algo maravilloso y viviente como el natural mismo.

Los estudios para *La Gioconda* no existen más que en pequeño número y, como si su autor hubiese querido desorientamos una vez más, el principal de ellos, la sanguina de la Biblioteca de Windsor que representa dos manos colocadas una sobre otra y una mano aislada, no coincide, por sus formas angulosas, con el modelado del cuadro, de una suavidad incomparable. Los dedos son allí huesudos; las uñas, cuadradas.

Por otra parte, es grande la tentación de ver en el retrato de mujer desnuda de medio cuerpo que se encuentra en el Museo Conde, en Chantilly, un estudio preparatorio para

*Monna Lisa (La Gioconda)* (detalle), c. 1503-1506. Óleo sobre panel de álamo, 77 x 53 cm. Museo del Louvre, París.

*La Gioconda*. Lo que es cierto es que ese cartón, ejecutado por algún discípulo, forma una transición entre *La Gioconda y Baco*.

Es casi superfluo analizar aquí esta maravilla que está en todas las memorias, describir ese retrato adorable y célebre entre todos.

Se sabe qué enigma apasionante e indescifrable plantea sin cesar *Monna* Lisa, desde hace los siglos, a los admiradores que se amontonan ante ella. Ningún artista (cito al delicado escritor que se oculta bajo el seudónimo de Pierre de Corlay) ha traducido así la esencia misma de la feminidad: ternura y coquetería, pudor y sorda voluptuosidad, todo el misterio de un corazón que se reserva, de un cerebro que reflexiona, de una personalidad que se guarda y no entrega más que su irradiación. *Monna* Lisa tiene 30 años; sus encantos se han desvanecido; su belleza serena, reflejo de un alma alegre y fuerte, es a la vez púdica y excitante; amable, no sin malicia; altiva, no sin una prudente condescendencia hacia sus admiradores, a quienes, libre y audaz, segura de sí misma, de su poder, ofrece la contemplación de su frente, cuyas sienes palpitan por el esfuerzo del pensamiento ardiente, de sus ojos radiantes de fina sátira, de sus labios sinuosos de sonrisa burlona y voluptuosa, de la carne firme de su pecho, del óvalo delicioso de su rostro, de sus manos patricias alargadas en un gesto de reposo, de toda ella misma en fin. Y, sin embargo... no se entrega, oculta misteriosamente la fuente del pensamiento, la causa profunda de la sonrisa, la chispa que pone en sus ojos una extraña claridad: ¡es su secreto, secreto impenetrable de su poderosa atracción! Sobre esta obra maestra, el tiempo ha puesto su pátina prudente, y la atmósfera violácea en que surgió el incomparable modelo del maestro agrega al conjunto una indecible seducción.

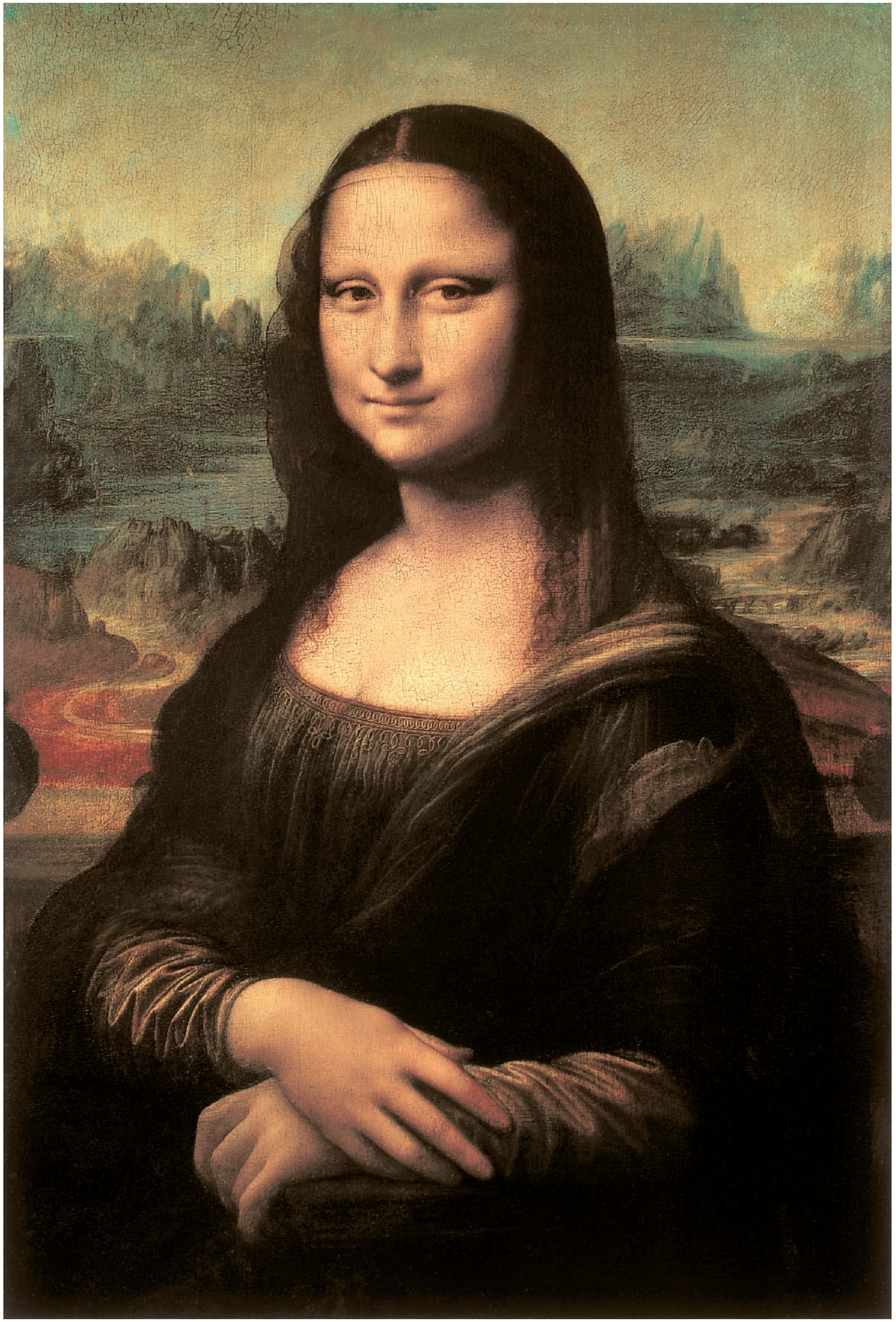
Algunas palabras todavía: la heroína de Leonardo tiene las mejillas llenas, casi infladas, los ojos arrugados, la boca sonriendo con esa indefinible sonrisa que todos conocen. Según Durand–Gréville, dos o tres pestañas solamente son todavía visibles con la lupa, así como la sombra dada por la línea general de las pestañas, que se encuentra en el extremo de la pupila inferior. Un detalle que ha pasado inadvertido es que dos bellas columnas pintadas encuadran el retrato: están ocultas por el marco, pero se las ve distintamente en el grabado, inacabado, de Francois Galliard, y en algunas reproducciones antiguas. Es una prueba más del culto profesado por el maestro a los modelos antiguos. Lo que domina en la ejecución es la preocupación por el relieve; algunas partes, por ejemplo las manos, con su modelado incomparable, producen ilusión; llegarían a engañar la mirada si no fuesen tan extraordinariamente sutiles y amplias. ¡Cuánta ciencia, cuántos cálculos, sin embargo! Sólo los genios grandes por excelencia, un Fidias, un Leonardo, saben extraer de meditaciones sin fin una síntesis tan perfecta.

El paisaje, rocoso en exceso, es detallado como los de Mantegna; se ve allí, además de las rocas de dolomita, un camino que serpentea, un puente y muchas otras cosas más. Nada se aparta tanto de los paisajes tan amplios y tan armoniosos de la escuela umbriense.

Respecto de este paisaje y de los paisajes de Leonardo en general, he aquí lo que me escribe Emile Michel, que sabe igualmente hacer revivir por el pincel los lugares más pintorescos y comentar con la pluma las obras de los paisajistas de otro tiempo:

Rumohr, en una carta dirigida a Alejandro de Humboldt, se levanta contra la idea emitida por el autor del *Cosmos* de que las montañas escarpadas que se observan en los primitivos son un recuerdo de los conos de dolomita que se hallan en algunos puntos de la vertiente italiana de los Alpes. Ve allí más bien imitaciones convencionales hechas de acuerdo con los bajorrelieves antiguos, o formas de fantasía. Creo que el autor del *Cosmos* y Rumohr tienen igualmente razón, y que los primitivos, y después de ellos Mantegna y Leonardo, han podido hallar en la naturaleza los elementos de la decoración pintoresca de sus cuadros, pero han exagerado a capricho los accidentes, siguiendo una disposición que se puede observar a veces también en el origen del paisaje en Flandes, donde los primitivos han multiplicado igualmente los detalles, desarrollado vastos panoramas, acumulado las construcciones, las montañas extrañas y las corrientes de agua. En Leonardo, agrega Michel, los terrenos son tratados como en Mantegna, y cortados en los primeros planos para asientos regulares,

*Monna Lisa (La Gioconda)*, c. 1503-1506. Óleo sobre panel de álamo, 77 x 53 cm. Museo del Louvre, París.



tallados con aristas vivas, como hacían los primitivos. La vegetación, al contrario, es estudiada con esmero. Se ve en los manuscritos del maestro hasta qué punto se preocupaba por la botánica.

La posteridad ha acumulado las fórmulas de la admiración, de la adoración casi, ante la obra maestra del Salón Cuadrado. Pero ¿es que se aproximan, por la elocuencia y el alcance, al análisis que ha dado el primero en fecha entre los biógrafos de Da Vinci, Giorgio Vasari?

El que quiere saber –declara– hasta qué punto el arte puede imitar a la naturaleza puede darse cuenta de ello fácilmente al examinar esa cabeza, donde Leonardo ha representado los menores detalles con una extrema finura.

Los ojos tienen ese brillo, esa humedad que se observa en lo viviente; están rodeados de tintes rojizos y plomizos, de una verdad perfecta; las cejas que los bordean están ejecutadas con una extrema delicadeza. Las pestañas, su inserción en la carne, su espesor más o menos pronunciado, su curvatura siguiendo los poros de la piel no podrían ser reproducidos de manera más natural. La boca, su fisura, sus extremidades, que se unen por el bermellón de los labios a la carne de la cara, no es ya color: es verdaderamente carne. En el hueco de la garganta un observador atento sorprendería el latido de la arteria; en fin, es preciso confesar que esa figura es de una ejecución como para hacer estremecer y retroceder al artista más hábil del mundo que quisiera imitarla.

Vasari agrega que, después de cuatro años de una labor asidua, Leonardo dejó el cuadro inacabado. ¿Qué ideal de perfección flotaba pues ante los ojos del maestro para que considerase como incompleta una obra maestra tal? Sabemos, por otro lado, que el retrato del Louvre ha atravesado crueles pruebas. ¿Qué ha debido ser en el origen esa página incomparable para que, degradada como está, brille todavía, con semejante fulgor?

En su *Tratado de la pintura,* Leonardo ha discutido mucho la superioridad relativa de la pintura y de la poesía. ¿No pensaba en *La Gioconda* cuando trazó éstas líneas memorables?: "¿Qué poeta, oh, amante, puede hacer revivir a tu ídolo ante los ojos con tanta verdad como el pintor?" ¿Hay un poeta, en efecto, que pueda medirse con semejante pintura?

Es poco probable que el retrato de *Monna* Lisa Gioconda sea idéntico al retrato de mujer pedido por Giuliano de Médicis y que vio el cardenal de Aragón en 1516 en el taller de Leonardo. Sea como fuere, es cierto que Francisco I hizo la adquisición de esa joya, que pagó, se afirma, cuatro mil escudos oro. *La Gioconda* constituyó, hasta Luis XIV, el ornato del castillo de Fontainebleau. Esta obra maestra ha sido más maltratada todavía por los hombres que por el tiempo. Al querer preservarla, los conservadores demasiado celosos la han arruinado. Desde 1625, del Pozzo señalaba los estragos que el barniz había causado en el vestido. Resulta de las investigaciones de mi amigo Durand–Gréville que en *La Gioconda* primitiva, anterior a la acción combinada del tiempo y del barniz, el cielo era de un azul claro y fino; el rostro, resplandeciente de frescura; las cejas, estudiadas una por una; los ojos, brillantes y húmedos.

Las relaciones de Leonardo con la familia del Giocondo no se habrían limitado, según la biografía anónima publicada por Milanesi y Fabriczy, al retrato de *Monna* Lisa; el maestro habría pintado, además, el retrato de Piero Francesco del Giocondo. Pero ¿no habrá ahí confusión? El mismo biógrafo anónimo informa, como Vasari, que Leonardo pintó en Florencia el retrato de Ginevra de Benci, hija o mujer de Amerigo Benci.

En estos últimos tiempos, un sabio crítico de arte toscano, Ridolfí, ha combatido el testimonio de Vasari basándose en los argumentos siguientes: Ginevra di Amerigo Benci, nacida en 1457, se casó en 1474 con Luis di Bernardo Niccolini y murió el mismo año. Leonardo la habría pintado antes de su partida para Milán y no después de su regreso a Florencia; la pintó, en efecto, como afirma Vasari, cuando era todavía una niña: "*quando era fanciulla e bellissima*". Es verdad que otras dos jóvenes de la misma familia llevaban ese nombre: Ginevra di Bartolommeo di Giovanni d'Amerigo Benci, que tenía 2 años en 1480, y Ginevra di Donato d'Amerigo Benci, que tenía 3 años en la misma época. En apoyo del testimonio de Vasari, Rosini, el historiador de la pintura italiana, ha reproducido un retrato que tenía en su poder, retrato que da por original de Leonardo. Pero esa obra

*Estudio para la cabeza de la Virgen*, 1508-1512.
Tiza suave, 20,3 x 15,6 cm.
Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

mediocre, legada por L. Carrand al Museo Nacional de Florencia, no revela de ningún modo la mano de Da Vinci.

Estos retratos me llevan, por una transición natural, a investigar qué ideal se había formado Leonardo de la belleza femenina, qué puesto ha ocupado la mujer en su vida y en su obra. Larga es esta galería fascinadora, desde las *Tres bailarinas* o *Bacantes,* uno de los primeros dibujos del joven maestro, hasta *La Gioconda.*

No se conoce ningún retrato de mujer auténtica que date de la juventud de Leonardo: a lo sumo algunos dibujos y dos o tres cuadros de santidad, de los cuales uno solo, la *Virgen de las rocas,* es indiscutible, permiten adivinar el tipo que flotaba entonces ante los ojos del principiante.

Flotantes son, en efecto, esas fisonomías: se descubriría allí difícilmente lo que yo llamaría un tipo bien asimilado y maduro. Las formas del rostro, tanto como la expresión, tienen todavía algo de indeciso; el artista no dispone aún de su teclado de virtuoso consumado.

Hay más firmeza en el bello dibujo de la Galería de los Oficios: una mujer joven, de largos cabellos sueltos, de mirada velada, de labios rectos más bien que en arco, que se muestra de frente. Aquí, como en la *Virgen de las rocas,* Leonardo se encariña con las barbillas largas y un poco cuadradas (se observa la misma particularidad en Bernardino Luini). Luego, al contrario, se complace en redondearlas, como para obtener el óvalo más perfecto. Éste se encariña con las barbillas redondas y altas; esa investigación, ya muy sensible en el estudio para la *Madonna Litta,* se acentúa en el estudio de cabeza de mujer

*Estudio de ropajes para la Virgen*, c. 1510.
Tiza negra, pincel y aguada marrón, 23 x 24,5 cm.
Museo del Louvre, París.

en papel verde que se ha conservado en la Galería de los Oficios y que yo creo poder vincular con la *Santa Ana*.

Los ojos soñadores, la nariz bastante fuerte, la boca tristona, un sello de dulzura, casi de blandura, impreso en sus rasgos, tal es un perfil, de una factura extraordinariamente sutil, insertado en una de las colecciones del Museo del Louvre.

A esa fisonomía lacerada se puede oponer una joven de aire decidido, casi rebelde, que acude más bien que se presenta fortuitamente, alguna criada probablemente, retratada en un dibujo de la Biblioteca de Windsor. Su delgadez y su precisión parecen relacionarse con algún original florentino.

Desde entonces, Leonardo se pinta a maravilla para vestir a sus heroínas, para engalanarlas, para emperifollarlas. Al respecto, se muestra digno condiscípulo del Perugino, del que se cuenta que se complacía en arreglar con sus manos el tocado de su mujer.

En esa misma colección de Windsor se han colocado uno al lado de otro, y no sin razón, estudios de acuerdo con los enlazamientos y rizamientos que forman las aguas al escapar de un depósito, y estudios para las trenzas de la *Leda*. Referir los refinamientos de la moda a los caprichos de la naturaleza, he ahí los juegos en que se complacía este sublime soñador.

Luego, el artista evolucionó insensiblemente hacia una indumentaria ideal, que se acercaba a la bella sencillez de los modelos antiguos. En su *Tratado de la pintura,* al ocuparse de las vestiduras recuerda que, al representar a una ninfa o a un ángel, se les cubre con vestiduras ligeras, que se hinchan por la acción del viento o que se pegan al cuerpo. Después nos hace

*Estudio de ropajes para la Virgen*, c. 1510.
Tiza negra y reflejos blancos, 16,4 x 14,5 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Estudio de ropajes para el brazo de la Virgen*, c. 1510.
Pluma, tiza negra y reflejos blancos, 8,6 x 17 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

conocer el fondo de su pensamiento al recomendar que se evite lo más posible pintar las modas de la época: "*Fuggire il più che si puó gli abiti della sua eta*" (cap. DXLI).

En cuanto a la manera de posar las mujeres y las jóvenes, recomienda que no se las represente con las piernas demasiado abiertas, porque es un índice de atrevimiento y de falta de pudor; las piernas juntas, por el contrario, suponen timidez y pudor (cap. CCCLXXXVII).

La *Santa Ana* del Louvre (concebida, en tanto que composición, desde el año 1501, pero terminada mucho después) proporciona a nuestro artista la ocasión de manifestar a los ojos de todos el ideal que se había formado de la belleza femenina. Y ante todo, así como Anatole Gruyer ha hecho notar en su interesante *Voyage autour du Salón carré du musée du Louvre,* Leonardo, al descuidar la diferencia de edad de la madre y de la hija las ha presentado a ambas jóvenes con la misma juventud y bellas con la misma belleza.

Las dos –agrega Gruyer– son encantadoras; dotadas de esa belleza italiana, bullente y siempre acompañada de majestad. Se las creería hechas de luz y de sombra. La vida corre por ellas a borbotones, sin la apariencia de ningún lodo grosero. Enigmáticas y misteriosas, animadas de una sensibilidad... iba a decir de una sensualidad extraña, provocan la admiración aun llevando en el alma una perturbación que va casi hasta el enervamiento.

Notemos un detalle del tocado: las mangas de la *Santa Ana* están plegadas al modo de las mangas de *La Gioconda:* es que esas dos pinturas son contemporáneas o casi.

La glorificación de los santos y de los mártires no parece haber tentado a Leonardo. Las Sibilas le hubiesen atraído más; yo no puedo evitar la idea de que es una de esas profetisas poderosas y misteriosas la que ha querido representar en el prodigioso dibujo a la mina de plata, en papel verde, conservado en el Louvre: una mujer vista de frente, moviendo sus ojos enormes como pronta a vaticinar; la energía y la inspiración fijas en rasgos inefables.

Una aparición menos espantosa, al contrario, extraordinariamente graciosa, es la joven de pie con las vestiduras flotantes, que indica con la mano izquierda un objeto que no se ve. ¿Se trata de la Beatriz de Dante, como se ha sostenido recientemente? La hipótesis no tiene nada de inverosímil.

Ante una de las últimas producciones del maestro, la figura misteriosa del Louvre que surge de las tinieblas inclinando hacia los mortales su cara inundada de luz y levantando hacia el cielo uno de sus brazos de un modelado incomparable, una duda viene a torturar nuestro espíritu: ese *San Juan Bautista,* puesto que tal es el título dado al cuadro, ¿es un hombre o una mujer? Esos ojos voluptuosos, esa nariz recta y fina, esa boca sonriente, de una sonrisa como para hechizar, forman el centro entre el cartón de la mujer de medio cuerpo de la colección del duque de Aumale y *La Gioconda*. Como una amalgama de Apolo, de Baco y de Hermafrodita.

Los años 1504 y 1505, durante los cuales Leonardo terminó *La Gioconda,* marcan el apogeo de su talento de pintor; revela allí la posesión más completa de todos los resortes de su arte, principalmente el secreto de modular con una ciencia y una libertad acabada en el tono menor, para emplear la feliz expresión de Charles Blanc. Nunca, ni antes ni después, llevó más lejos el sentimiento del relieve; triunfo tanto más brillante cuanto que tomó el partido de obtener los relieves con el solo recursos de la pintura, sin nada que recordase el modo de proceder del estatuario.

Fue probablemente entonces, en su permanencia en Florencia, cuando Leonardo dibujó en una hoja de papel el *Triunfo de Neptuno,* para su compatriota Antonio Segni, con quien estaba muy ligado por amistad. Vasari ensalza el acabado extremo de ese dibujo. Se veía allí, dice, el mar en ebullición, el carro arrastrado por caballos marinos, con monstruos, los orcos, los vientos y algunas cabezas muy bellas de divinidades marinas. Este dibujo fue regalado por Fabio, hijo de Antonio, a *messere* Giovanni Gaddi.

La parte central de esta composición se encuentra probablemente en el soberbio dibujo de la Biblioteca de Windsor. Lo que hay de vida, de movimiento, de intensidad, de fantasía desbordante y de fantasía contenida en el fragmento no podría describirse con palabras. Son líneas que cantan, elocuentes, triunfantes.

Todo permite afirmar que en esa época Leonardo trabajaba igualmente en su cuadro de *Leda*.

*Estudio para la cabeza de Leda*, 1505.
Pluma y aguada sobre tiza negra, 17,7 x 14,7 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

# Leda

En un artículo del *Anuario de los Museos de Berlín,* Müller-Walde ha señalado, en una hojita del *Codex atlanticus,* que todos los *leonardizantes* habían manejado y palpado sin verlo el croquis original de Leonardo para la obra maestra perdida. Nadie lo cree posible: aunque microscópico, ese croquis contiene en germen toda la idea de *Leda:* se la ve allí de pie, teniendo con el brazo derecho (sobre el lado del corazón) una masa confusa, en la cual es fácil reconocer a Júpiter transformado en ave.

Este dibujo, sea dicho al pasar, prueba que el cartón de la *Leda* se hallaba en Florencia, donde Rafael lo habrá copiado, y que se encontraba allí hacia 1505 y 1506, porque tal es la fecha extrema que se puede asignar a la reproducción del joven Sanzio.

¿Qué se ha hecho de esa obra maestra? Aquí, lo confieso, mis luces me abandonan. La creación, tan decente, sin embargo, de Da Vinci, ¿ha sido destrozada por algún devoto, como la *Leda* del Corregio? No trataré siquiera, por falta de las nociones más elementales, de emitir una hipótesis. Me bastará comprobar, con ayuda de las copias antiguas, de las que acabo de demostrar la relativa exactitud, con qué gracia púdica, con qué reserva y qué distinción trató el maestro un asunto tan escabroso.

Si, durante sus diferentes permanencias en Florencia, entre 1500 y 1513, Leonardo no volvió a tomar en sus manos el lápiz para una creación personal, al menos asistió con sus consejos a su joven amigo y huésped, el escultor Giovanni Francesco Rustici (nacido en 1474, muerto en 1554). Tuvo una parte más o menos directa en la ejecución de las tres estatuas de bronce, de las cuales una adornó el baptisterio, y que fueron colocadas en su lugar en 1511: *San Juan Bautista predicando entre el levita y el fariseo.* Según Vasari, se habría ocupado sobre todo de la confección de las formas y de las armaduras de hierro destinadas a proteger los bronces; mucho más, habría trabajado con sus manos en los modelos. Su influencia en este punto está fuera de duda y se trasluce en más de un detalle; en esas tres figuras tan sentidas lucha con las de Donatello y Miguel Ángel.

De todas maneras, la permanencia de Leonardo en Florencia abundó en decepciones; el hombre y el artista tuvieron igualmente que sufrir discusiones de intereses creadas para herirle: en ocasión de la muerte de su padre común (9 de julio de 1504), sus hermanos, argumentando la ilegitimidad de su nacimiento, le negaron su parte de la herencia, que de todas formas no habría sido muy considerable, dado el gran número de herederos (la descendencia de *ser* Piero no comprendía menos de diez hijos y dos hijas). El asunto se debatió largamente. Pero lo que debió molestar mucho a Leonardo fue, tras de la muerte de su tío Francisco en 1507, el verse disputar por sus hermanos los pocos lotes de tierra que éste le había legado expresamente por testamento de fecha 12 de agosto de 1504.

Esta vez, a pesar de su repugnancia por los negocios y más todavía por los procesos, se dirigió a los tribunales. El asunto se debatía aún en 1511; tuvo que hacer intervenir al mariscal Chaumont, a Luis XII y al cardenal d'Este. Leonardo reducido al papel de postulante, Leonardo condenado a hacer antecámara ante los procuradores, ante los jueces y eso para luchar contra sus propios hermanos, ¡qué humillación para una naturaleza tan altiva!

Más todavía que todo el resto, el fracaso de su tentativa para llevar al muro el cartón de *La Batalla de Anghiari* distanció al artista del trabajo que parecía ligarle a su patria. No hay que decir, sin embargo, que haya renunciado espontáneamente al trabajo: la verdad es que, luego, una vez en relaciones con el mariscal Chaumont y Luis XII, una vez montado en ese nuevo engranaje, no volvió a recuperar su libertad. Pero las naturalezas de tal temple están hechas así: un trabajo interrumpido es un trabajo sacrificado.

Una vez más, Leonardo tomó el camino del extranjero.

Basado en Leonardo da Vinci,
*Leda y el cisne*, c. 1515-1520.
Témpera sobre panel de madera,
112 x 86 cm.
Galería Borghese, Roma.

# V. SU REGRESO A MILÁN Y SU EXILIO EN FRANCIA AL SERVICIO DE FRANCISCO I

## Su regreso a Milán

De nuevo Milán, donde Francia había establecido un gobierno regular, atrajo las miradas del maestro. ¡Cuántos cambios en el intervalo! Desde su primera permanencia en Milán Luis XII había apreciado, como lo merecían, la *Cena* de Santa Maria delle Grazie y la estatua ecuestre de Francesco Sforza. Sus relaciones personales con el artista no parecen, sin embargo, datar más que de 1507, época en la cual el Rey pasó de nuevo los Alpes para apoderarse de Génova en rebelión. El terreno había sido bien preparado por Carlos de Amboise, cuya admiración pasaba todos los límites: el artista no tuvo más que recoger lo que su protector había sembrado tan generosamente para él.

Leonardo, sin embargo, una vez que el Rey volvió a marchar, había cultivado cuidadosamente la amistad de sus representantes, Florimond Robert y Carlos de Amboise, para no hablar de su aliado César Borgia.

El 30 de mayo de 1506, obtuvo del gobierno florentino autorización para ausentarse, a condición de presentarse de nuevo en el plazo de tres meses ante los priores de Florencia, bajo pena de ciento cincuenta ducados de oro de multa. Volvió, en efecto, más de una vez a su ciudad natal: durante el otoño de 1507, durante la primavera de 1509, en 1511 y en 1513 y 1514. Pero no pensó ya en cumplir sus compromisos; lo mismo que él, el gonfaloniero Soderini y sus sucesores, los Médicis, habían hecho su duelo por *La Batalla de Anghiari*.

El 16 de diciembre de 1506, nueva carta del mariscal, que deja comprender en términos un poco ingenuos su entusiasmo por Leonardo y agradece a la Señoría la autorización concedida: "Las obras excelentes dejadas en Italia y principalmente en Milán por el maestro Leonado da Vinci, vuestro conciudadano, han llevado a todos los que las han visto a quererle singularmente, aun sin conocer personalmente al autor. Y por nuestra parte, confesamos pertenecer al número de los que le querían antes de haberle visto con nuestros ojos. Pero después de que le hemos tratado y de que hemos reconocido por propia experiencia sus talentos tan variados, vemos verdaderamente que su nombre, célebre en pintura, es relativamente oscuro en comparación con las alabanzas que merece por las otras ramas en que se ha elevado tan alto. Y nos complacemos en reconocer que, en los ensayos hechos por él para responder a no importa cuál de nuestras demandas, dibujos de arquitectura y otras cosas correspondientes a nuestro Estado, nos ha satisfecho de tal manera que no sólo hemos quedado satisfechos de él, sino que hemos concebido por él también admiración. Es por eso que, como os ha placido dejarlo aquí estos días pasados para cumplir nuestros deseos, no agradeceros en el momento en que vuelve a su patria nos parecería faltar al agradecimiento. También os agradecemos lo más que podemos y, si conviene recomendar a un hombre de tanto talento a sus conciudadanos, os lo recomendamos lo más posible, asegurándoos que jamás podréis hacer no importa qué para aumentar, sea su fortuna y su bienestar, sea los honores (a los cuales tiene derecho), sin que nosotros experimentemos el más vivo placer y tengamos la mayor obligación para Vuestras Magnificencias".

Por tercera vez, el antiguo favorito de Ludovico el Moro y de César Borgia había desplegado todas las seducciones de un cortesano consumado: se había adueñado del espíritu del mariscal de Chaumont, esperando que él hiciese la conquista del mismo Rey.

La vista sola de la *Cena* había bastado para fascinar al monarca francés. Tenemos como prueba esta carta que el enviado florentino Pandolfini dirigió desde Blois a sus comitentes, con fecha 12 de enero de 1507: "Esta mañana, habiéndome encontrado en presencia del rey muy cristiano, Su Majestad me llamó diciéndome: 'Es preciso que vuestros Señores me presten un servicio. Escribidles que deseo emplear a nuestro Leonardo, su pintor, que se encuentra en Milán, y que deseo que me haga varias cosas. Haced de manera que Sus Señorías le insten a servirme en el acto y a que no salga de Milán antes de mi llegada.

*Bacchus*, 1510-1515.
Panel de madera transferido a tela, 177 x 115 cm.
Museo del Louvre, París.

Es un buen maestro y deseo tener varias cosas de su mano. Escribid pues a Florencia y hacedlo en el momento, enviándome la carta' (es la presente que os llegará por la vía de Milán).

Dos días después, el Rey en persona dirigió a la Señoría la misiva siguiente: "Luis, por la gracia de Dios rey de Francia, duque de Milán, señor de Génova, etc. Muy queridos y grandes amigos. Como tenemos gran necesidad de Leonardo da Vinci, pintor de vuestra ciudad de Florencia, y deseamos hacerle hacer alguna obra de su mano; en tanto que estemos en Milán, que será en breve, Dios mediante, os rogamos tanto y tan afectuosamente como podemos hacerlo que queráis acceder a que el mencionado maestro Leonardo trabaje para nosotros por un tiempo hasta que haya acabado la obra que queremos hacerle ejecutar. Y al recibir las cartas, le escribiréis que mientras no lleguemos a Milán no se mueva de allí; y en tanto que nos espera, le haremos decir y exponer la obra que deseamos que haga; pero escribidle de modo que no parta de dicha ciudad antes de nuestra llegada, así como he dicho a vuestro embajador que os escribiera, y nos causaréis un gran placer haciendo así. Muy queridos y grandes amigos, Nuestro Señor nos tenga en su gracia. Escrito en Blois el 13 de enero [1507]. Luis Robertet [al dorso]. A nuestros muy queridos y grandes amigos; aliados y confederados, los priores y gonfaloniero perpetuo de la Señoría de Florencia".

El año 1507 fue señalado para la entrada triunfal de Luis XII en Milán (24 de mayo). Leonardo tomó parte en los grandiosos preparativos realizados para esa ocasión. Resulta de las correspondencias analizadas más arriba que desde 1506 Leonardo había enviado a Luis XII un cuadrito cuyo asunto no se ha indicado, probablemente una *Madonna,* y que en 1507 trabajaba en otro cuadro para el mismo soberano. El mismo año, el 20 de abril, el mariscal de Chaumont, para recompensarle, le hizo restituir la viña que había recibido de Ludovico poco tiempo antes de la caída de este príncipe.

Desgraciadamente las pinturas ejecutadas desde 1506 hasta 1507 han desaparecido y no estamos siquiera seguros de encontrar algún rastro, sea en los dibujos del maestro, sea en las copias más o menos fieles, más o menos imperfectas, llegadas hasta nosotros.

Entre los cuadros que, sin ser de Leonardo, podrían tener relación con una u otra de las *Madonnas* que pintó durante esa época, la *Virgen de las romanas,* del Museo del Louvre, y la *Santa Familia,* del Museo del Ermitage, merecen atraer la atención.

La *Santa Familia* representa a la Virgen sentada con el Niño en sus rodillas; éste busca, sonriendo, el seno materno; las vestiduras de la joven madre se componen de una túnica roja, forrada de azul claro, y de un manto azul forrado de verde. A la derecha, San José, de pie y apoyado en un bastón, mira con ternura a la divina pareja. Lleva una túnica blanca y un manto oscuro. A la izquierda, Santa Catalina, con un vestido gris adornado en los bordes con un bordado de oro y un manto rojo, tiene una palma en la mano derecha y lee en un libro; cerca de ella se ve la rueda, instrumento de su martirio. Las figuras son de medio cuerpo, con excepción del Niño Jesús.

La *Santa Familia* del Ermitage procede de la galería de Mantua, dispersada en 1630 en ocasión del saqueo de la ciudad. Ha sido adquirida por Catalina II. Clemente de Ris y Woerrnann están tentados de atribuir ese cuadro a Cesare da Sesto.

A la *Santa Familia* del Ermitage se refiere la *Virgen del bajorrelieve* conocida por el grabado de Forester. Este cuadro, que de la colección Woodburn ha pasado a la de lord Monshon, representa a la Virgen, al Niño Jesús, al pequeño San Juan, a San José y a Zacarías.

En la *Virgen de las romanas,* María, sentada en una gruta, tiene en su regazo al Niño Jesús desnudo. El niño lleva una mano al platillo de la romana que el arcángel San Miguel le presenta con una rodilla en tierra; con la otra mano, toma los hilos que sostienen el platillo al fiel. En el suelo, asientos de piedras hendidas, análogos a los de la *Virgen de las rocas.* A la izquierda se encuentra Santa Isabel acariciando al San Juan niño sentado, el cual a su vez acaricia un corderillo. Las expresiones son uniformemente sonrientes y la gama entera carece de fuerza y de sabor. En mi opinión, no es siquiera seguro que la composición reproduzca exactamente un original de Leonardo (se le ha atribuido alternativamente a Marco d'Oggieno y a Salai).

Leonardo, que tenía preferencia por los asuntos raros y a veces un poco irreverentes, se ha propuesto pintar a la *Madonna* y al Niño Jesús en compañía de un gato. Los croquis en los que se ha dedicado a las variaciones de ese tema se encuentran un poco por doquier.

*Perfil de Salaï*, c. 1510. Tiza roja, 21,7 x 15,3 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

Uno de los más antiguos, el de la Biblioteca de Windsor, nos muestra en tres motivos distintos al Niño acariciando un gato. Este tema debía prestarse singularmente en manos de un virtuoso como Da Vinci. Pero nada prueba que lo haya traducido con el pincel.

La historia del *Baco* no se puede seguir más allá del siglo XVII. En 1625, como informa Cassiano del Pozzo, se encontraba en el castillo de Fontainebleau. No es necesario ser adivino para afirmarlo, la corte de Francia ejerció una verdadera presión sobre Leonardo para decidirle a establecerse en Francia. Pero el maestro resistió, y apenas logró el cardenal d'Amboise, que hacía entonces trabajos en su castillo de Gaillon, comprometer en su lugar a uno de sus discípulos, Andrea Solario.

Se nos habla, en verdad, de una carta dirigida a Leonardo en 1509 con esta dirección: "Señor Leonardo, pintor del Rey por Amboise". Mi sabio colega y amigo Charles Ravaisson–Mollien se inclina igualmente a creer que el artista vivió en Francia entre la primavera de 1507 y el otoño de 1510. Pero Uzielli ha combatido victoriosamente esta hipótesis.

En el mismo año 1507, su proceso con la familia obligó a Leonardo a volver a Florencia. Menos de tres semanas después de la misiva real, el 15 de agosto de 1507, Carlos de Amboise escribió otra para acelerar el regreso del favorito de Luis XII: "Muy altos señores. El maestro Leonardo da Vinci, pintor del Rey muy cristiano, va hacia vosotros. Como se ha comprometido a ejecutar un cuadro para Su Majestad muy cristiana, le hemos concedido a disgusto el permiso que nos ha pedido para terminar ciertas dificultades que se produjeron entre él y algunos de sus hermanos con motivo de una herencia que le ha dejado un tío suyo. A fin de que pueda regresar prontamente para terminar la obra comenzada, rogamos a Vuestras Excelencias querer enviarle rápidamente y prestarle todo concurso y toda protección equitativa para que su causa sea resuelta. Vuestras Excelencias harán así placer a Su Majestad muy cristiana y a nosotros. Dado en Milán.

Vuestro d'Amboise".

Expliquémonos ante todo en qué consistían los trabajos del canal. Para abrir la navegación desde Milán hasta el lago Como, era preciso continuar el canal de la Martesana desde Tresso a Brivio y después formar dos esclusas en una longitud de seis millas y media. Leonardo elaboró ese proyecto, que fue vuelto a considerar con variantes en 1519. A fines del siglo XVI, el ingeniero Meda lo hizo ejecutar. Mazzenta nos dice que en su tiempo se le llamaba la Máquina de los Franceses. Yo agregaré que no dio resultado, pues Meda no comprendió el sistema de Leonardo. Venturi, por su parte, ha comprobado que en su tiempo el proyecto primitivo fue considerablemente perfeccionado.

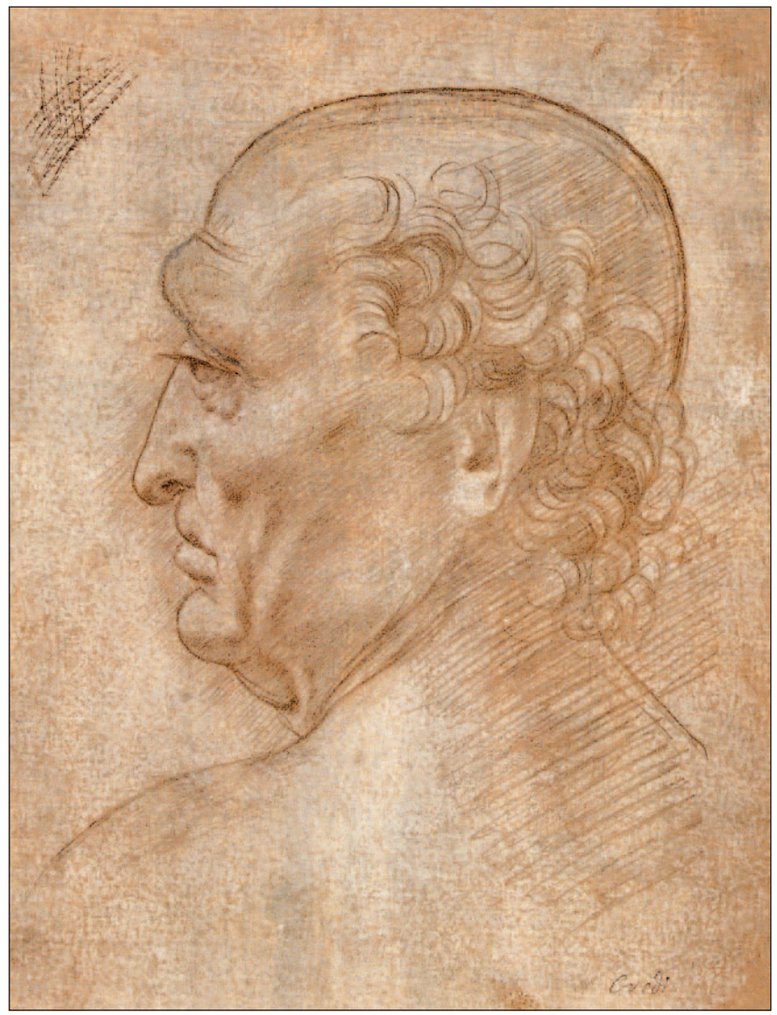
Queriendo recompensar al artista-ingeniero, Luis XII le hizo entregar doce onzas de agua del gran canal en la vecindad de San Cristóforo (medida que, de acuerdo con Venturi, corresponde en el milanesado a un canal de alguna importancia).

Desgraciadamente, el reglamento de esa ordenanza se hizo esperar mucho tiempo. En 1511 (fecha supuesta), Leonardo se vio obligado a dirigir al mariscal de Chaumont una solicitud muy apremiante, donde decía entre otras cosas: "Sospecho que el hecho de haber reconocido tan débilmente los grandes beneficios que he recibido de Vuestra Excelencia os haya indispuesto contra mí y que ésa es la causa por la que, a tantas cartas como he dirigido a Vuestra Señoría, no haya tenido nunca respuesta. Hoy os envío a Salai para informar a Vuestra Señoría que el proceso con mis hermanos toca a su fin y que espero llegar a Milán en las Pascuas. Llevaré conmigo dos pinturas de *Madonnas* de dimensiones diferentes destinadas a Vuestro Rey muy cristiano o a quien mejor parezca a Vuestra Señoría. A mi regreso, me gustaría saber dónde he de fijar mi residencia, porque no quisiera incomodar más tiempo a Vuestra Señoría. Quisiera saber, además, si, habiendo trabajado para el Rey muy cristiano, mi pensión debe continuar o no. Escribo al presidente de la toma de agua que me ha dado el Rey: no he sido puesto en posesión de ese beneficio, porque en esa época había escasez en el canal a causa de la gran sequía y porque las aberturas (?) no estaban reguladas. Pero me ha prometido que, una vez hecha esa regularización, sería puesto en posesión de ella. Ruego pues a Vuestra Señoría quiera tomarse la molestia ahora que estas aberturas han sido reguladas, de hacer recordar al presidente el reglamento (de mis derechos), a saber que me dé la posesión de esa agua, porque, a mi llegada, espero construir máquinas ("strumenti") y hacer cosas que causarán un gran placer a nuestro Rey muy cristiano. No tengo otra cosa que comunicaros; estoy siempre a vuestras órdenes".

*Estudio de desnudo*, 1508-1511.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Busto de un hombre, cara completa, y cabeza de un león*, c. 1505-1510.
Tiza roja y reflejos blancos en papel, 18,3 x 13,6 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Estudio de un anciano*, c. 1505.
Tiza roja, 9,4 x 6 cm.
Museo del Louvre, París.



En otra carta, dirigida a Francesco Melzi, Leonardo vuelve sobre esta reclamación, a la que se accedió. Una vez más, en 1509, Luis XII inscribió su nombre en los fastos de la ciudad de Milán, tan agitados y tan brillantes durante ese período. El 1 de mayo hizo de nuevo una entrada triunfal en la antigua capital de los Visconti y de los Sforza. Se afirma que la organización de la solemnidad, cuyos preparativos exigieron cuarenta y seis días, estuvo a cargo de Da Vinci. Después de haber pasado ocho días en Milán, el Rey volvió el 1 de julio; festejos más suntuosos todavía acogieron al vencedor de Agnadel.

Los trabajos artísticos o científicos de Leonardo se veían interrumpidos por excursiones a los alrededores de Milán, principalmente a Vaprio, localidad situada a alguna distancia de la capital, entre Gorgonzola y Bergamo, sobre la ribera del Adda, y donde los Melzi tenían una propiedad. Sabemos que se encontraba allí, entre otras fechas, el 5 de julio de 1507, día en que escribió una larga carta a su madrastra, a su hermana y a su cuñada.

Maximiliano, por otra parte, no disfrutó largo tiempo de ese cambio de la fortuna: desde 1513 sus súbditos se sublevaron al acercarse el ejército francés. Si su poder pareció afirmarse en 1513, después de la derrota de las tropas de Luis XII en Novara, en 1515 la victoria de Marignano puso definitivamente fin a su dominación; tuvo que renunciar a la corona y, como tantos protectores y amigos de Leonardo, como Ludovico el Moro, como el mariscal Trivulzio, como el escultor Rustici, terminó sus días en Francia, en París, en 1530.

De nuevo tuvo Leonardo que buscar un protector y un asilo: vamos a encontrarle sobre los bordes del Tíber, al servicio de León X. Una revolución política había alejado a Leonardo de Milán, otra revolución de un carácter más pacífico le hizo buscar fortuna en Roma. A Julio II, el Papa guerrero que entraba por la brecha en las ciudades conquistadas acababa de sucederle, el 11 de marzo de 1513, León X de Médicis, hijo de Lorenzo el Magnífico,

Atribuido a Aurelio Luini, *Perfil de un anciano*, siglo XVI.
Punzón de metal, pluma y tinta, 13 x 10,2 cm.
Biblioteca Real, Turín.

Maestro de Pala Sforzesca, *Perfil de un anciano*, c. 1495.
Punzón de plata sobre papel, 15 x 11,5 cm.
Galería de los Oficios, Florencia.

heredero de una tradición secular de lujo y de gusto. Inmediatamente, de cerca o de lejos, acudieron todos aquellos que se enorgullecían de alguna reputación en su arte, arquitectos, escultores, pintores: *fra* Bartolommeo, Sodoma, Signorelli, Timoteo Viti y muchos otros.

Leonardo estimó que un soberano pontífice tan apasionado por las artes acogería con favor a un compatriota, a un antiguo protegido de su padre Lorenzo de Médicis, y se puso en camino. (Quizás había conocido al cardenal de Médicis, el futuro León X, durante su cautiverio en Milán, después de la batalla de Ravena.)

En una nota trazada en uno de sus cuadernos, el maestro nos hace saber que partió de Milán para Roma el 24 de septiembre de 1513 en compañía de Giovanni Francesco de Melzi, de Salai, de Lorenzo y de Fanfoja. Hubo una disonancia también en ese concierto de amistades y de triunfos: de nuevo, el destino puso a Leonardo en presencia de su viejo enemigo Miguel Ángel. Al menos éste no pudo perjudicarle, porque había caído en desgracia.

La Biblioteca Ambrosiana, tan rica en dibujos de Leonardo, encierra en cambio el retrato a la sanguina de un viejo de rasgos enérgicos, de expresión burlesca y avinagrada. Lo que llama la atención en esa pieza, que creo poder atribuir al maestro aunque el dibujo de la oreja se presta a la crítica, no es sólo el vigor y la sutileza de la factura, es también un no sé qué aire de familia, un cierto parecido con el actor de uno de los frescos de la Sala de Constantino, en el Vaticano. Hace ya mucho tiempo, al estudiar este fresco que representa a León X aprobando los planos del nuevo San Pedro, me ha llamado la atención la presencia de un personaje calvo y barbudo, de pie en el centro de la composición, que desarrolla, con un aspecto de notable seguridad, el plano del monumento imaginado por Bramante. El fresco, es verdad, ha sido repintado en sus tres cuartas partes; pero un viejo grabado de Sante Bartoli nos garantiza que las fisonomías no han sido alteradas en sus rasgos esenciales.

*Perfil de un anciano (Gian Giacomo Trivulzio)*, c. 1510.
Tiza negra y roja, 22,2 x 16 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Perfil de un anciano coronado con hojas de laurel*, c. 1506-1508.
Pluma y tinta, tiza roja en papel, 16,8 x 12,5 cm.
Biblioteca Real, Turín.

León X acogió a Leonardo con favor y le asignó un departamento en el Belvedere mismo: es allí donde encontramos al artista instalado en diciembre de 1513. Se cuenta que, habiéndole pedido el Papa un cuadro, comenzó inmediatamente a destilar aceites y hierbas para fabricar barnices. Ante esa noticia, León X exclamó: "Ay, ese hombre no hará nada, porque comienza a ocuparse de la terminación de su obra antes de ocuparse de su comienzo" (Vasari).

No importa, en Roma el físico y el químico eclipsaron completamente al pintor. Tan pronto redactaba Leonardo para el taller monetario del Papa una memoria sobre la operación del acuñado, como realizaba divertidas experiencias de física. Se entregaba, cuenta Vasari, a numerosas locuras semejantes, ocupándose de espejos e intentando extraños ensayos para hallar aceites destinados a la pintura y barnices propios para conservarla.

La permanencia en Roma parece haber sido interrumpida por varias excursiones. El 25 de septiembre de 1514, encontramos a Leonardo en Parma; pero no tardó en volver a los bordes del Tíber, donde su presencia nos es señalada por una carta de su cuñada Lesandra (Alessandra) a su hermano Giuliano. Al escribir desde Florencia a Roma, el 14 de diciembre, Lesandra encarga a su marido que salude en su nombre a Leonardo, "hombre muy excelente y muy raro" ("*mi rachomandiate a votro fratello Leonardo, uomo excellentissimo e singhularissimo*").

Leonardo no esperó la partida de su protector Giuliano de Médicis para dejar la Ciudad Eterna. Giuliano, lo sabemos por el testimonio del propio Leonardo, salió de Roma el 9 de enero de 1515, al salir el sol, para ir a casarse a Saboya; el mismo día –agrega Leonardo– murió el rey de Francia.

El 9 diciembre de 1515 (como muy tarde), el maestro se encontró de nuevo en Milán, desde donde escribió a Zanobi Boni, su administrador ("*castaldo*"), para señalarle, en vista de las viñas de Fiesole, las mejoras a introducir en la fabricación del vino.

¿Tomó parte Leonardo en el concurso abierto por León X para la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Florencia? Nada menos probable. En efecto, aparte de que ninguna creación especial le señala como arquitecto a la elección del Papa, había salido de Roma y de Florencia antes de la época en que se abrió ese concurso, es decir, antes de 1516.

Fue la última vez que volvió a ver su ciudad natal.

## Los últimos días de Leonardo al servicio de Francisco I y su gran influencia

Mientras tanto, Francisco I había obtenido, el 13 y 14 de septiembre de 1515, la victoria de Marignano; el 16 de octubre siguiente hacía su entrada solemne en Milán. Esta vez aún se encontró allí Leonardo para saludarle, uno de los primeros, a la salida del sol.

De Milán, Francisco I fue a Bolonia, donde le esperaba el papa León X. Es probable que Leonardo le siguiese de cerca (estando en Milán el 9 de diciembre, es difícil que se haya encontrado en Bolonia del 11 al 12 del mismo mes: ahora bien, tal es la fecha de la entrada de Francisco I en esa ciudad).

Lo que es cierto es que en ese momento el maestro hizo el retrato de *"messere* Artus, maestro de cámara" de Francisco I; es un viejo imberbe y calvo, de nariz curvada y mentón prominente. No puedo eludir la idea de que dos dibujos de jóvenes caballeros (Biblioteca del Instituto) se refieren igualmente a señores de la corte de Francia.

A la misma época, si no me engaño, pertenecen esas cabezas de viejos extraños de las que Leonardo nos ha dejado la selección más variada. Su semejanza con el retrato del maestro Artus me autoriza a afirmarlo. El 22 de diciembre, León X estaba de regreso en Florencia, mientras que Francisco I volvía a tomar el camino de su reino. A partir de ese momento, Leonardo parece no haber abandonado ya al vencedor de Marignano. Sin embargo, Giuliano de Médicis todavía vivía (murió en Florencia el 17 de marzo de 1516), pero hacía mucho que el artista había dejado su servicio.

La idea de juventud está tan estrechamente ligada a la de ese genio radiante que parece extenderse a todas partes en su larga carrera. Si ningún maestro ha tenido que contar menos que él con los tanteos y las decepciones de la primera hora; si desde sus comienzos llegó a la

*Autorretrato*, c. 1512.
Tiza roja en papel, 33,3 x 21,3 cm.
Biblioteca Real, Turín.

perfección, ninguno tampoco ha conocido menos los desfallecimientos de la vejez. Si se considera la frescura de sus impresiones, la vivacidad de su estilo, su ardiente curiosidad y esa eterna sonrisa que ha sabido conservar hasta el fin, se diría que Leonardo ha tenido siempre 20 años, lo mismo que su rival y enemigo Miguel Ángel parece haber sido siempre un sexagenario. Leonardo viejo, sombrío y enfermo es tan difícil de imaginar como Miguel Ángel joven y alegre. A los 60 años cumplidos se decide con corazón ligero a pasar los Alpes, persuadido de que sabrá dar satisfacción a todas las fantasías del joven y fogoso vencedor de Marignano; pocos días antes de su muerte, recoge todavía notas con ardor juvenil: ¿para que? ¡Para aprovecharlas en el otro mundo! ¿No será que Leonardo representa el Renacimiento con todas sus aspiraciones generosas, y que personifica esa primavera del espíritu humano, como Miguel Ángel personifica el espíritu de rebelión, las tristezas, las angustias de la fe amenazada por la ciencia, de la moral tan fácilmente sacrificada por los humanistas y los artistas, esos cortesanos demasiado acomodaticios de la tiranía?

Francisco I, para honrar a tan gran maestro, le asignó una renta principesca: setecientos escudos. El hecho es atestiguado por Benvenuto Cellini, que se vanaglorió luego de obtener un sueldo igual. Pero dejemos la palabra al orfebre-escritor. Después de haber contado que adquirió una copia manuscrita de un tratado de Leonardo sobre las tres grandes artes, agrega: "como ese gran hombre tenía un genio tan vasto como variado, y como estaba un poco familiarizado con las letras latinas y griegas, el rey Francisco, que se había enamorado violentamente de los grandes talentos, sentía tanto placer al oírle razonar que no se alejaba de él más que pocos días por año; ésa fue la causa que le impidió realizar sus estudios admirables, hechos con tanta disciplina.

*San Juan Bautista*, 1513-1515. Óleo sobre tela, 69 x 57 cm, Museo del Louvre, París.

*El ángel encarnado*, c. 1513-1514. Colección privada, Alemania.

No quiero dejar de repetir las palabras que oí sobre él de labios del Rey, hablando de mi persona, en presencia del cardenal de Ferrara, del cardenal de Lorena y del rey de Navarra. Afirmó que jamás había llegado al mundo un hombre que supiera tanto como Leonardo, y eso no sólo en materia de escultura, de pintura y de arquitectura, sino que era, además, un gran filósofo.

La residencia asignada a Leonardo fue la ciudad de Amboise, cuna de la primera colonia de artistas italianos llamada a Francia en tiempos de Carlos VIII, y, además, residencia predilecta del joven monarca. Allí había pasado una gran parte de su adolescencia; allí había celebrado el primer año de su reinado, los esponsales de Renata de Montpensier con el duque de Lorena; allí habían nacido, entre 1515 y 1517, tres de sus hijos.

Sabemos que Francisco I residió, entre otros lugares, en Amboise, en 1516, del 3 al 19 de septiembre, del 4 al 29 de noviembre y del 5 al 28 de diciembre; en 1517, del 1 al 2 de enero y del 13 al 31 le diciembre; en 1518, del 3 de enero al 31 de marzo.

Leonardo fue alojado en un castillejo llamado Cloux, situado entre el castillo y la ciudad de Amboise. Esta residencia, construida por Etienne le Loup, maestre de hotel de Luis XI, había sido comprada por Carlos VIII, en 1490, con todo el dominio, por tres mil quinientos escudos de oro. Se había convertido luego en propiedad del conde de Saint-Pol, después del duque de Alencon, y al fin de la reina Luisa de Saboya, madre de Francisco I. En nuestros días el castillejo, conocido con el nombre de Clos-Lucé ha sido restaurado con gusto: pertenece actualmente a G. Saint-Bris. Tomo la siguiente descripción de Anatole de Montaiglon: Abrigado al norte por la colina y bien expuesto al sol, el castillejo, de ladrillo con cadenas de piedras, se compone de dos cuerpos de alojamientos formando escuadra; en el ángulo inferior de la escuadra se levanta una escalera elegante en espiral de forma octogonal. Leonardo se ha asomado a las ventanas de los dos pisos; ha subido las gradas de la escalera, ha pasado por las ocho grandes habitaciones de la vivienda, y es posible imaginarlo en ese ambiente tranquilo, que, al menos exteriormente, no ha cambiado.

Se afirma que la habitación donde exhaló el último suspiro existe todavía: ha conservado las vigas de su techo; su vasta chimenea, su aspecto austero.

El ilustre anciano calificaba su residencia de palacio. El 24 de junio, Día de San Juan (fiesta grata a un florentino), en 1518, en Amboise, "*nel palazzo del CU*", tal es la mención escrita por su mano en uno de sus cuadernos.

Una de las últimas obras de Leonardo es seguramente el maravilloso cuadrito del Louvre *San Juan Bautista;* nos prueba que ese noble espíritu no había hecho más que crecer y que en vísperas de extinguirse es cuando esa llama lanzaba más vivo resplandor.

Una visión, un sueño, un rostro y un brazo en cierto modo impalpables que salen de una penumbra misteriosa, tal es esa pintura encantadora; los rasgos son de tal modo dulces y suaves que sólo un modelo femenino ha podido brindarlos al artista; éste imitaba en eso a los predecesores florentinos, principalmente a Donatello y a Agostino di Duccio, el escultor del templo de San Francisco de Rimini. A menudo ambos parecen haber tenido el placer de modelar andróginos. En los *San Juan* sobre todo, los primitivos, a partir de Donatello, agotaban todas las seducciones de su arte, todas las caricias de su pincel. Al tipo ascético de comedor de saltamontes y de miel silvestre opusieron un bello adolescente imberbe que parte para el desierto lleno de esperanza y viendo el mundo de color de rosa. En el cuadro del Louvre la delicadeza del modelado del brazo y de la mano levantada sobrepasa toda descripción: en cuanto a la expresión de esa cara con su sonrisa exquisita, su gracia, su ligereza, es absolutamente intraducible. No hablo de las maravillas de la ejecución, de esa ciencia del claroscuro tan grande que Rembrandt parece haber robado el secreto a Leonardo. Compárense los procedimientos, son los mismos: quitar una figura de un fondo sofocado en la penumbra y hacerla participar de esa iluminación misteriosa. Al respecto, el *San Juan Bautista* y la *Ronda de noche* son obras gemelas, al menos en tanto que el idealismo y el realismo pueden parecerse. De todos los pintores que aparecieron después de Leonardo, Rembrandt es en efecto el que se aproxima más a él, por su indecisión frente a la pintura literaria, así como por las fórmulas verdaderamente plásticas, no menos que por la potencia de las penumbras.

Esta obra maestra entró, poco después, en el gabinete de Francisco I; Luis XIII la ofreció a Carlos I de Inglaterra, a cambio del *Erasmo* de Holbein y de una *Santa Familia* de Tiziano.

*Estudio de un torso*, c. 1511. Tiza roja, 12 x 14,3 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

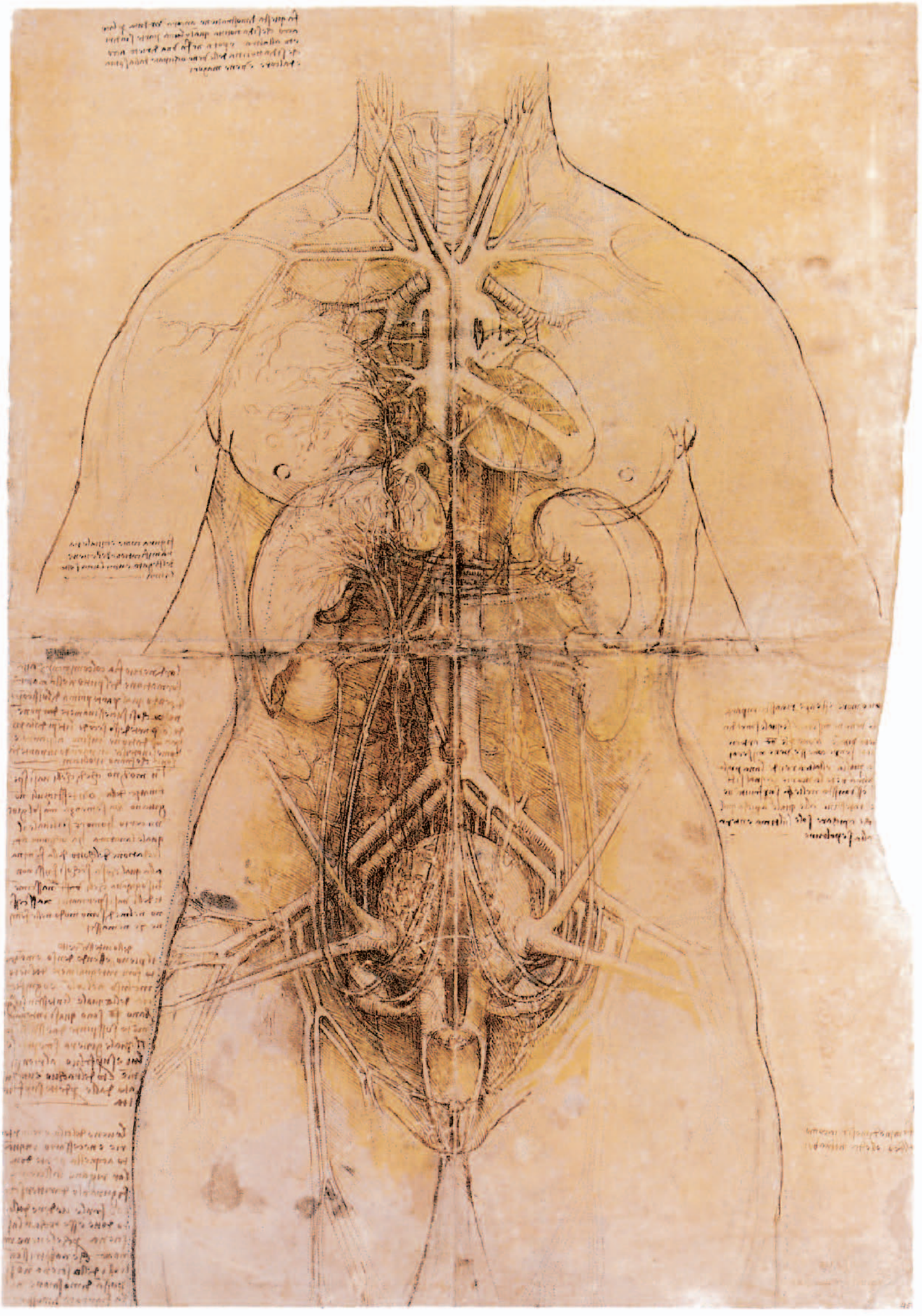
Comprado por Jabachm, en la venta de Carlos I, por la suma irrisoria de ciento cuarenta libras esterlinas, el *San Juan* fue cedido por el célebre banquero a Luis XIV. No ha salido desde entonces de las colecciones nacionales francesas.

Más de una decepción esperaba al viejo: la primera le llegó de la falta de preparación de sus vecinos. ¡Por qué simularlo! Francia no estaba madura para recibir enseñanzas, sea artísticas, sea científicas, de ese representante por excelencia del espíritu nuevo. Así la acción que el iniciador de genio parece que debía haber ejercido sobre los pintores franceses en general y sobre los pintores de Turena en particular se redujo a casi nada. No se estaba ya en el tiempo en que el valeroso jefe de la escuela de Tours, Jehan Foucquet, visitaba Italia para asimilarse las conquistas del Renacimiento. La influencia flamenca, y más todavía una especie de inercia, habían como paralizado a los pintores franceses. Leonardo se sentía demasiado fatigado para ejercer frente a discípulos insuficientemente preparados el papel de iniciador, que habría cumplido con éxito muy distinto al de decadentes como Rosso, el Primaticio, y Niccoló dell' Abbate. Nada prueba, por otra parte, que los pintores franceses se hayan sentido atraídos por un estilo demasiado trascendente para naturalezas a ras de tierra.

No es que la reputación del maestro no haya penetrado hasta los bordes del Sena, del Loira y del Ródano. Pero la superioridad misma de su genio desalentaba, alejaba a sus nuevos conciudadanos. Entre los raros artistas franceses que se inspiraron más o menos directamente en Leonardo el puesto de honor debe ser concedido al grabador Geoffroy Tory de Bourges. En 1529, en su *Champ Fleury,* habla del artista italiano con grandes elogios.

*Arborescencia de vasos sanguíneos. Figura anatómica con corazón, riñones y vasos sanguíneos*, c. 1490.
Pluma y aguada marrón sobre tiza negra, 28 x 20 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*Los órganos sexuales femeninos,* c. 1509.
Pluma y tinta en carboncillo y restos de tiza roja con aguada de bistre, 46,7 x 33,2 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.



Francisco I, lo sabemos por el proceso verbal de la inhumación de Leonardo, había dado a éste, no sólo el título de pintor, sino también el de ingeniero, arquitecto y mecánico. En ocasión de la excursión a Blois, Leonardo examinó los trabajos de canalización o de irrigación ejecutados en los jardines del castillo, unos veinte o veinticinco años antes por un compatriota, el sabio monje *fra* Giocondo.

A esa permanencia en Touraine se refiere un croquis que es evidentemente un proyecto de castillo situado al borde de una ruta que conduce a Amboise, combinado con una inmensa cuenca rodeada de gradas destinadas a los espectadores. Leonardo recogió, además, informaciones sobre las condiciones de la marea en Burdeos.

El *eterno femenino* ¿tuvo alguna participación en las últimas preocupaciones del glorioso anciano? Se estaría tentado a creerlo al leer su testamento. Una pobre mujer de las más humildes, una sirvienta, probablemente vieja y fea, se encuentra entre los legatarios: "Ítem –declaraba–, dono a Mathurine, mi criada, un vestido de buena tela negra con forro, un manto de paño y dos ducados pagables una sola vez, y esto igualmente en reconocimiento de los buenos servicios de dicha Mathurine hasta este día".

Se trata, sin duda alguna, de alguna vulgar mujer de servicio de la región que había tomado Leonardo, una vez establecido en Amboise. Así hasta el fin, el artista que ha creado tantos tipos femeninos incomparables, vírgenes, madres, matronas, profetisas o sibilas, por una inexplicable inconsecuencia, ¿habrá excluido a la mujer de su fuero interior, de la comunicación de su alma sublime de poeta y de pensador?

Este distanciamiento ante todo afecto femenino explica la facilidad con que Leonardo cambiaba de hogar, dejando Florencia por Milán, Milán por Florencia, siguiendo sucesivamente a César Borgia, al mariscal d'Amboise, a Giuliano de Médicis, a Francisco I, decidiéndose en fin, ya sexagenario, a probar fortuna más allá de las fronteras.

Sin embargo, la salud de Leonardo declinaba desde hacía ya algún tiempo. El entorpecimiento o la parálisis de su mano derecha no era más que el pródromo de accidentes más graves. El glorioso anciano juzgó prudente tomar sus últimas disposiciones. Tenía el derecho a aplicarse la bella máxima compuesta por él mismo: "Así como una jornada bien empleada procura un sueño feliz, así una vida bien empleada procura una muerte dichosa". Ocho días antes de la catástrofe final, hizo llamar a un notario de Amboise, maestro Boreau, cuyo cargo se transmitió de padre a hijo hasta 1885, y le dictó su testamento.

El original del testamento se ha perdido; pero Scribe, profesor de dibujo en el colegio de Romorantin, ha sido bastante afortunado, recientemente, para encontrar una copia antigua del texto italiano, que data del siglo XVII, y que ofrece todos los caracteres de la más escrupulosa exactitud.

Esta copia permite, ante todo, resolver un grave problema de cronología: al estar el testamento fechado el 23 de abril de 1518, se trataba de saber si había que contar el año italiano (en Roma, entre otros lugares, comenzaba el 25 de diciembre, a veces el 1 de enero), o según la moda francesa, es decir, en Pascua. Uzielli, por ejemplo, sostenía que la fecha verdadera era 1518. El sabio profesor de Turín olvidaba que en el testamento la fecha estaba precedida de las palabras: "Antes de Pascua". Anatole de Montaiglon, en el comentario que ha puesto a la cabeza de la publicación de Scribe no se ha cuidado de dejar escapar una mención tan preciosa. Ahora bien, en 1518, la Pascua correspondía al 4 de abril; en 1519, al 24 de abril. La fecha de 1519 es, pues, definitiva.

Este documento nos enseña que la fortuna de Leonardo se componía en el momento de su muerte: de la villa de Milán, de cuatrocientos florines depositados en Santa María Novella; del derecho sobre el canal de San Cristóbal en Milán y de su salario corriente.

Se ha supuesto que un codicilo completaba el testamento: de hecho, la carta de Melzi afirma que Leonardo había legado a sus hermanos su pequeño dominio de Fiesole; pero en su testamento no se habla de ese legado. Melzi agrega que ignora si hay otro testamento (evidentemente anterior).

El último de los Boreau afirmaba a Arséne Houssaye que el testamento había sido redactado en francés. La afirmación no tiene nada de inverosímil. Probablemente Leonardo lo dictó en su lengua materna, porque nada autoriza a creer que haya aprendido el francés en los pocos años pasados en Amboise; sus compatriotas presentes en la redacción del acta,

*Estudios anatómicos de pelvis, cóccix y pierna de una hembra y estudio de la rotación de los brazos*, c. 1509-1510.
Pluma y aguada marrón y tiza negra, 28,6 x 19,3 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

principalmente los padres Francisco de Cortone y Francisco de Milán, así como Melzi, lo habrán traducido de viva voz a medida que era dictado.

El testamento confirma en un punto esencial el relato de Vasari: "En fin, envejecido, Leonardo quedó largos meses enfermo y, viéndose cerca de la muerte, quiso informarse con cuidado de las cosas de nuestra buena y santa religión cristiana y católica, habiéndose confesado y arrepentido con muchas lágrimas; aunque no pudiese ya tenerse en pie, sostenido en los brazos de sus amigos y servidores, quiso recibir el santo sacramento fuera de su lecho".

Abro aquí un paréntesis para hacer observar que ciertas fórmulas, tales como la recomendación a San Miguel, santo mucho menos popular en Italia que en Francia, podría bien ser del notario más bien que del testador. Además, tenemos derecho a preguntarnos si no hay que ver en las disposiciones tomadas para dar a los funerales el mayor aparato posible un último reflejo de vanidad mundana más bien que una vuelta repentina de religiosidad.

Continúa Vasari: "El Rey, que le visitaba a menudo del modo más amistoso, acudió en esas circunstancias; por respeto, Leonardo se irguió en su lecho, exponiéndole la naturaleza y las vicisitudes de su enfermedad y mostrando además cuánto había ofendido a Dios y a los hombres por no haber hecho de su arte el uso conveniente ("*non avendo operate nell' arte come si conveniva*"). Le tomó en ese momento un espasmo precursor de la muerte; el Rey se levantó y le tomó la cabeza para ayudarle y testimoniarle su favor, a fin de aliviarle sus sufrimientos; pero ese divino espíritu, reconociendo que jamás podría recibir honor mayor, expiró en los brazos del Rey, a la edad de 65 años (67), el 2 de mayo de 1519.

La crítica coincide hoy en poner en duda la anécdota, más honorable todavía para Francisco I que para Leonardo, anécdota que ha sido tema de innumerables cuadros, incluso los de Ingres, de Jean Gigoux y de Robert-Flery.

Primeramente, se ha dicho, Melzi no menciona esa circunstancia en la carta que dirigió a los hermanos de Leonardo para informarles de la muerte de su amigo; en segundo lugar, Lomazzo informa que fue Melzi el que anunció la muerte a Francisco I, prueba de que éste no estaba presente en la agonía del artista; además, Francisco I se encontraba en Saint-Germain-en-Laye, no en Amboise, como lo atestigua una ordenanza de ese lugar, del 1 de mayo de 1519. Esta última circunstancia es la que me convence más. Aimé Champollion y, después de él, el marqués de Laborde y Arséne Houssaye objetan, sin embargo, que la ordenanza en cuestión ha podido muy bien ser sellada por el canciller en ausencia del Rey. Esta ausencia parece incluso establecida con respecto al 3 de mayo, es decir, al día siguiente de la muerte de Leonardo.

La verdadera moral del relato de Vasari ha sido deducida por Anatole de Montaiglon. El Rey, dice, visitaba a Leonardo en sus permanencias en Amboise; ¿por qué no podría ser real la escena muy humana de su complacencia hacia un enfermo? No es quizás el mismo Vasari el que ha bordado y agregado el efecto dramático: pueden ser aquellos por cuyo conducto le ha llegado la anécdota.

Así murió, cargado de años y de gloria, pero lejos de su patria, el hombre prodigioso que había llevado la pintura a su perfección y que había penetrado más profundamente que ningún otro mortal, por lo menos desde los tiempos de Epicuro y de Aristóteles, en los misterios de la naturaleza.

La inhumación tuvo lugar en Amboise, en el claustro de la iglesia del capítulo real de Saint- Florentin, como lo atestigua ese documento descubierto por Harduin: "Fue inhumado en el claustro de esa iglesia el maestro Leonardo da Vinci, noble milanés, primer pintor e ingeniero y arquitecto del Rey, mecánico de Estado y antiguo director de pintura del duque de Milán. Esto fue hecho el día 12 de agosto de 1519".

Francia, tan hospitalaria para el artista mientras estuvo en vida, Francia que, la primera, dio a luz su *Tratado de la pintura* y que se enorgullece hoy todavía de la más extraordinaria y de la más rara colección de sus cuadros y de sus manuscritos, Francia, digo, no ha tenido por los despojos terrenos de Leonardo el respeto a que éste tenía derecho.

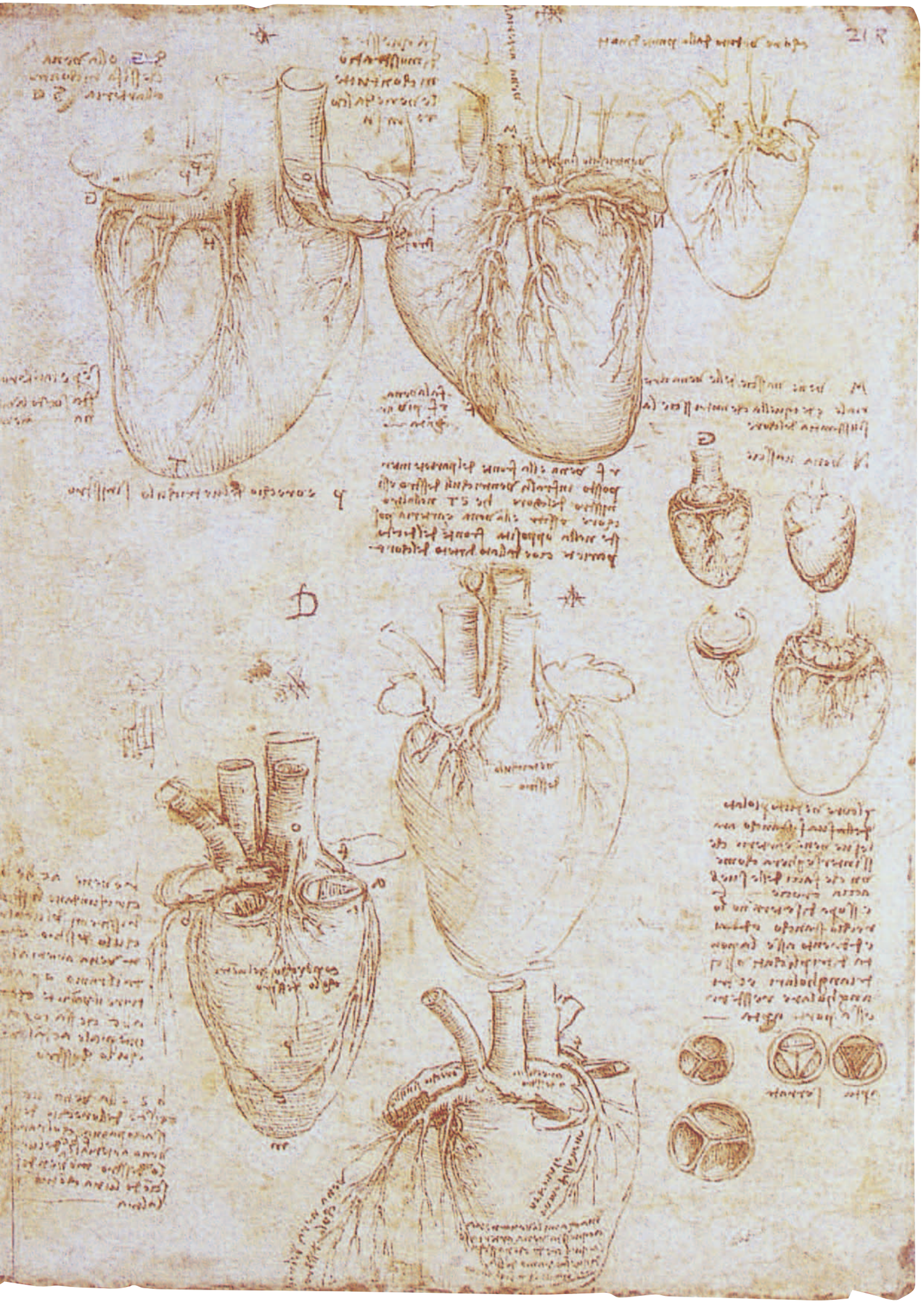
La tumba de Saint-Florentin no tardó en ser de tal manera abandonada y olvidada que ignoramos el lugar de su emplazamiento. El siglo que hizo funerales tan brillantes a Rafael y a Miguel Ángel parece no haberse dado cuenta de la desaparición de Leonardo, su ilustre émulo.

Melzi anunció, en términos conmovidos, la dolorosa noticia a la familia de Leonardo. Le escribió esta carta, que testimonia sobre una bella alma: "*Ser* Giuliano y sus honorables hermanos.

*Órganos para respirar, tragar y hablar*, c. 1510.
Pluma y aguada marrón sobre tiza negra, 29 x 19,6 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

*El corazón*, c. 1512-1513.
Pluma y tinta sobre papel azul, 41 x 28 cm.
Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

20.V



Pienso que sabéis la muerte de maestro Leonardo vuestro hermano y para mí como el mejor de los padres. Me sería imposible expresar el dolor que he tenido y en tanto que mis miembros se mantengan unidos conservaré un dolor perpetuo, y eso con justo título, porque tenía diariamente para mí un cariño abnegado y ardiente. Todos han deplorado la pérdida de tal hombre que no está ya entre los vivos. Que Dios todopoderoso le dé reposo eterno. Ha salido de la vida presente el segundo día de mayo con todos los sacramentos de la santa madre Iglesia y bien preparado.

Gracias a la precisión de esas notas podemos entrever la fisonomía del creador de tantas obras maestras. Su carácter moral no nos es menos conocido. Figurémonos a un adolescente a la vez seductor y serio, buen conversador, improvisador célebre, quizás incluso mistificador, pero no menos consagrado, una vez solo, a cavar en los problemas más arduos. No brillaba precisamente por la modestia: el programa que sometió a Ludovico el Moro lo atestigua. Se vanagloriaba de destruir toda plaza fuerte, con la condición de que no estuviese construida en la roca; de fabricar carros cubiertos con ayuda de los cuales se podría penetrar en las filas del enemigo y destruir su artillería; de componer catapultas, ballestas y otras armas cuyo efecto sería irresistible y enteramente nuevo. Felizmente una extrema dulzura y una bondad exquisita atemperaban su legítima confianza en sí mismo; dio pruebas de una gran paciencia frente a sus alumnos, uno de los cuales, un mal sujeto, le puso en pruebas terribles; testimoniaba su solicitud hasta a los seres privados de razón, y compraba pájaros por el sólo placer de devolverles la libertad.

¿Existe un retrato de Leonardo joven? Lo creo bien, y, sin embargo, entre tantos esbozos he buscado en vano uno que se le pareciese. En espera de que otros sean más felices, contentémonos con estudiar los dibujos, trazados por la mano del mismo maestro, que nos lo muestran en la edad madura y en la vejez.

El retrato de perfil grabado en la colección de Vasari (1568) parece tener el mismo origen. Representa a un viejo de largos cabellos y de larga barba tocado con una especie de birrete que deja al descubierto la frente y cae sobre las orejas, El dibujante se ha esforzado por crear una cabeza de carácter más bien que reproducir una fisonomía determinada.

Melzi, el Benjamín del glorioso viejo, es ya conocido del lector. No menos grato le era Salai. Pero escuchemos a Vasari: "Leonardo da Vinci tomó por alumno, en Milán, a Salai, milanés notable por su gracia y por su belleza, con bellos cabellos rizados y ondulados que gustaban mucho a Leonardo, y le enseñó muchas partes de su arte; varias obras que en Milán se han atribuido a Salai fueron retocadas por Leonardo". He ahí, si no me engaño, aproximadamente lo que se sabe del joven Salai o Salaino.

Andrea Salai (diminutivo de Salaino) hace su aparición en 1495. Hacía en casa de Leonardo el oficio de *garzone,* casi de criado (en esa época, la intimidad que reinaba entre los amos y los servidores daba a la servidumbre un carácter de dignidad que ha perdido después). Su maestro le pasaba por alto con extrema indulgencia fantasías pasablemente ruinosas: en 1497, le hizo hacer una capa que no costó menos de veinticinco a treinta libras; entraban en ella cuatro brazas de tejido de plata, terciopelo verde para los adornos, cintas, etc. La mención del pago es seguida de una nota bastante molesta por la luz que arroja sobre el carácter de Salai: "Salai robó cuatro sueldos". En 1503, el buen Leonardo dio a su favorito dos ducados de oro para mandarse hacer un par de zapatos con aderezo rosado. Se interesaba igualmente por la familia de su favorito: en 1508 le prestó trece escudos para completar la dote de su hermana.

En enero de 1505, Salai manifestó un vivo deseo de hacer "*qualque cosa galante*" para la marquesa Isabel d'Este, pero su oferta no parece haber sido convenida. No es menos sorprendente ver a los corresponsales florentinos de la marquesa elegir al alumno de Leonardo para apreciar, incluso corregir el cuadro del Perugino, que debía adornar el palacio de Mantua, el *Combate del amor y de la castidad,* hoy en el Louvre. Cuando Leonardo fue a Roma, en 1514, Salai hizo el viaje. Pero rehusó seguir a su maestro a Francia y prefirió instalarse en la casa que se hizo construir en la viña que éste poseía a las puertas de Milán. Leonardo, como se ha visto, le legó la mitad de ese terreno. Se ignoran las vicisitudes ulteriores, así como la fecha de la muerte del alumno favorito de Leonardo.

Ningún cuadro señalado de Salai ha surgido hasta aquí. Se le atribuyen solamente imitaciones más o menos libres de las obras de su maestro: la *Santa Ana,* la *Virgen con el Niño,* de la Galería de los Oficios, el *San Juan* de la Biblioteca Ambrosiana. La *Santa Familia* puesta con su nombre en

*Anatomía de superficie del hombro*, c. 1510-1511. Pluma y tinta con aguada sobre líneas de carboncillo, 28,9 x 19,8 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.

el Museo de Brera se distingue por un colorido excesivamente intenso, casi opaco, y por una característica excesivamente débil (cabezas vacías, etc.), por la ausencia de todo soplo. La Virgen tiene el tipo leonardesco muy acentuado y las flores que adornan el primer plano son muy crecidas.

Los dos más brillantes discípulos de la escuela milanesa, Antonio Bazzi, llamado Sodoma, y Bernardino Luini, no tuvieron quizá nunca la dicha de recibir sus consejos. No definiré aquí de nuevo el brillante talento de esos dos incomparables artistas, como tampoco el de su sucesor Gaudenzio Ferrari: el lector me permitirá que le remita al tercer volumen de la *Histoire de l'Art pendant la Renaissance,* donde he tratado de hacerles conocer, de hacerles amar y admirar. Comprobemos solamente que el amor, digamos mejor, la minucia con que Leonardo trataba hasta la menor de sus obras, no se encuentra en Luini ni en Sodoma. Los dos tienen una tendencia a generalizar, antes de haberse consagrado a investigaciones infinitas que tenían de ciencia tanto como de arte. Es que no pertenecen ya al siglo XV; es que, gracias al esfuerzo de su glorioso iniciador, pueden emplear libremente fórmulas tan laboriosamente conquistadas por él. Los dos son por otra parte genios literarios capaces de desarrollar brillantemente un tema dado, más bien que inclinados a encarnizarse en la solución de algún problema técnico: la reproducción de un efecto de luz, la fijación de una fisonomía o de un objeto característico; en una palabra, son poetas al menos tanto como pintores.

En su obra, el retrato no tiene más que un puesto secundario; no conciben al individuo más que como actor en sus hábiles y elocuentes escenificaciones. Ningún rastro de la curiosidad ardiente e infinita de su maestro.

Los umbrienses, por su lado, sufrieron a veces la fascinación de aquel que encarnaba en el grado supremo la suavidad: en la *Sagrada Familia* de Mantellica (1512), Eusebio di San Giorgio se esforzó por imitar el colorido leonardesco.

La escuela veneciana, a pesar de tantas afinidades aparentes, ¿no habrá experimentado en ningún grado la influencia de Da Vinci? Se ha afirmado que era imposible descubrir, sea en las obras del Giorgione, sea en las de Lorenzo Lotto, a quien a veces se ha dado por alumno del jefe de la escuela milanesa, el menor rasgo de una enseñanza leonardesca. En lo que concierne al Giorgione, al menos he mostrado que estaba mucho más familiarizado de lo que se habría creído con las obras y las tendencias de Da Vinci. El *Dinero de San Pedro* de Tiziano ha parecido a algunos críticos modernos que reflejaba las preocupaciones que brillan en la *Cena* del refectorio de Santa María delle Grazie.

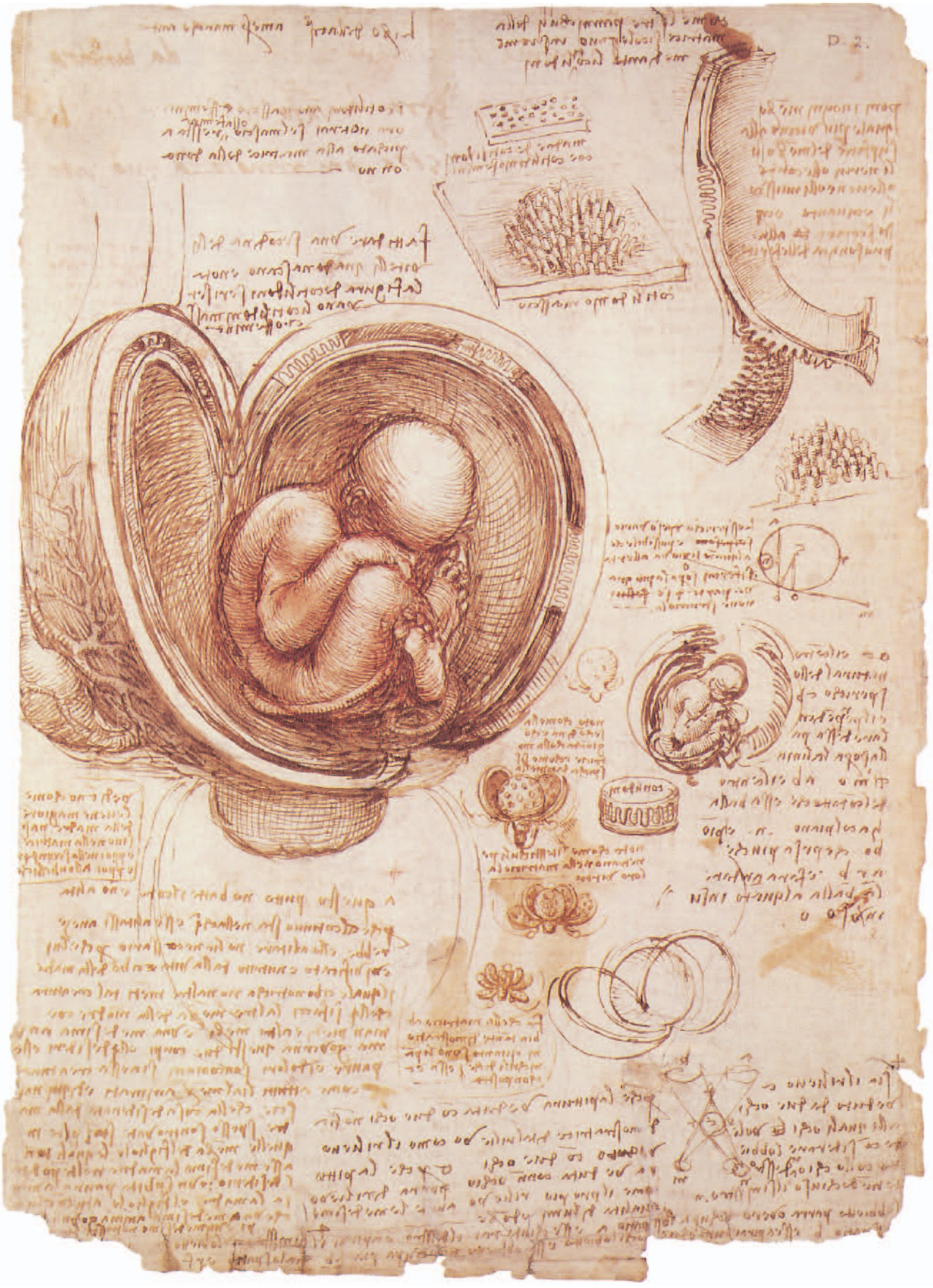
El reino de Nápoles, a su vez, entra en escena con Francesco Napoletano y Girolamo Aliprandi. El primero está representado en el museo de Brera por una *Virgen sentada con el Niño,* de un colorido oscuro, del género de Boltraffio. El Niño tiene los ojos abotagados; la Virgen, la expresión indecisa; su tipo recuerda un poco el dibujo de Leonardo de la Galería de los Oficios, con su mentón elevado; recuerdo igualmente la *Virgen Litta.* Francesco Napoletano parece haberse establecido en los primeros años del siglo XVI en España, y no haber vuelto a salir de ese país. La catedral de Valencia posee una serie de *Escenas de la vida de la Virgen* (1506) de un carácter leonardesco muy pronunciado.

En cuanto a Girolamo Aliprandi (1470–1524), se inspiró en Da Vinci con tal ardor para su *Presentación en el templo,* de la catedral de Mesina, que esa pintura ha sido atribuida largo tiempo a su maestro. Leonardo ha contado alumnos hasta en España. Entre ellos, Pablo de Aregio, que pintó con Francesco Napoletano, ya nombrado, las puertas del altar mayor de la catedral de Valencia.

Se ve en cuántas direcciones se ha propagado la influencia de Leonardo, incluso sin tener en cuenta al Correggio, ni a sus alumnos o imitadores directos, Salai, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, Andrea Solano, Melzi, Bernardino Luini y Bernardino Lanini, Sodoma, Gaudenzio Ferrari. Rubens y sobre todo Rembrandt lo han puesto a contribución más de una vez. Véase más bien la copia de *La Última Cena* por este último. En nuestros días mismos, su misteriosa fascinación no ha perdido nada de su fuerza: ¿quién no ha admirado las poéticas figuras en que Lévy–Dhurmer ha hecho revivir los tipos preferidos del gran florentino?

La mitología nos enseña que una gota de leche difundida por Juno dio nacimiento a la Vía Láctea. Así, una mirada del gran Leonardo ha bastado para poblar de obras maestras Italia y el resto de Europa. En todas partes la semilla sembrada por este gran encantador ha dado una deslumbrante cosecha.

*Bebé en la matriz*, c. 1510-1512. Pluma y tinta con aguada sobre tiza roja, 30 x 21,5 cm. Biblioteca Real, Castillo de Windsor.



# BIOGRAFÍA

1452:
Nace Leonardo el 15 de abril, en un pequeño pueblo de Toscana llamado Anchiano cerca Vinci, en la región florentina. Es hijo ilegítimo de un notario rico, Ser Piero, y una chica campesina, Caterina. Tras su nacimiento, el niño queda a cargo de su padre, mientras que Caterina se marcha para casarse con otro hombre. Tanto su padre como su madre vuelven a casarse y dan a Leonardo diecisiete medios hermanos y hermanas.

1457:
Leonardo va vivir con su padre, que se había casado con Alberia Amadori.

1460:
El joven sigue a su padre a Florencia.

1469:
A los 15 años se convierte en aprendiz del famoso taller de Andrea del Verrocchio en Florencia. Allí, es responsable de parte de los retablos y algunos paneles grandes, así como de esculturas en bronce y mármol. En una de las pinturas de Verrocchio dibuja un ángel que impresiona tanto a su maestro, que éste jura jamás volver a pintar. Leonardo permanece en ese estudio hasta 1477.

1472:
Ingresa al gremio de los pintores.

1473:
Leonardo pinta la primera de sus grandes obras: *El valle del Arno*.

1478:
Recibe el encargo de realizar un panel para un altar en el Palacio Vecchio, proyecto que no se completaría jamás.

1492:
Leonardo deja Florencia y se marcha a Milán. Logra entrar al servicio de Ludovico Sforza, Duque de Milán, después de jactarse en una carta que le dirigió, de su talento para construir puentes, barcos, cañones, catapultas y otras máquinas de guerra. De hecho, se le ofrece el puesto que solicita porque asegura ser un músico incomparable. Permanece como artista en la corte de Milán durante dieciocho años, pinta numerosos retratos y crea las decoraciones para las fiestas del palacio. Su fascinación con los mecanismos complejos se hace más intensa y estudia a profundidad la física, la biología y las matemáticas de la época, y aplica sus nuevos conocimientos a sus deberes como ingeniero. Sin embargo, los intereses de Leonardo son tan amplios que con frecuencia deja los proyectos sin terminar.

1492:
Leonardo pinta La *Virgen de las rocas*. Diseña también elaborados armamentos, entre los que se encuentran un tanque, un submarino y otros vehículos de guerra.

1492:
Dibuja los impresionantes planos para una máquina voladora.

1495:
Leonardo empieza a trabajar en *La Última Cena*, en el refectorio de Santa Maria delle Grazie. El trabajo se termina en 1498.

1496:
Leonardo conoce al matemático Luca Pacioli, con quien estudia los tratados de Euclides.

1499:
La invasión de Milán por parte de los franceses obliga a Leonardo a irse de la ciudad. Se dirige a Mantua y luego a Venecia, para finalmente llegar a Friuli en busca de empleo.

1502:
Leonardo empieza a trabajar como ingeniero militar para César Borgia, Duque de la Romaña, hijo del Papa Alejandro VI y General en jefe de su ejército. Supervisa las obras de construcción de las fortalezas erigidas en los territorios pontificios en el centro de Italia.

1503:
Se convierte en miembro de la comisión encargada de encontrar un sitio digno para el *David* de Miguel Ángel. Sus talentos como ingeniero están en gran demanda durante la guerra contra Pisa. Realiza dibujos para *La Batalla de Anghiari.*

1504:
Su padre muere el 9 de julio. La herencia es grande, pero los hermanos de Leonardo, mediante engaños y trucos, se quedan con su parte. La muerte de su tío, poco después, revive las disputas por la herencia; sin embargo, esta vez Leonardo triunfa y recibe tanto la fortuna como las tierras de su tío. Durante este periodo comienza a pintar la *Monna Lisa (La Gioconda)*.

1506:
Vuelve a Milán a petición del gobernador francés, Carlos de Amboise. Ahí estudia apasionadamente los cuatro elementos: el aire, la tierra, el agua y el fuego.

1507:
Leonardo recibe el nombramiento de pintor de la corte de Luis XII de Francia.

1514:
El artista vuelve a Roma, donde trabaja bajo el mecenazgo del Papa León X. Siente una profunda inclinación por los descubrimientos científicos. Sin embargo, su fascinación por la anatomía y la fisiología se ve obstaculizada por la insistencia del Papa de que no debe abrir los cadáveres para estudiarlos.

1516:
El mecenas de Leonardo, Giuliano de Medicis, muere el 4 de marzo. Se le invita entonces a Francia, para entrar al servicio de Francisco I, en calidad de primer pintor, ingeniero y arquitecto del Rey. Para la coronación del Rey, construye un león mecánico. Su nuevo mecenas es muy generoso y Leonardo pasa los últimos años de su vida en los lujosos aposentos de una mansión señorial ubicada cerca del palacio real de Amboise.

1518:
El artista dibuja los planos para un palacio en Romorantin.

1519:
Leonardo da Vinci muere el 2 de mayo en Cloux, y se le entierra en la iglesia de San Valentín, en Amboise. Deja todos sus manuscritos, dibujos y herramientas a su estudiante favorito, Francesco Melzi. Todas las pinturas que quedan en su estudio, incluyendo la *Monna Lisa*, se le entregan a Salai, otro estudiante. Se dice que el Rey Francisco I permaneció al lado de Leonardo hasta el final, sosteniéndole la cabeza.

# ÍNDICE


*A*
*Alegoría de la lealtad del lagarto,* c. 1490. 95
*Alegoría del Estado de Milán*, c. 1485-1487. 94
*Anatomía de superficie del hombro*, c. 1510-1511. 152
*Arborescencia de vasos sanguíneos. Figura anatómica con corazón, riñones y vasos sanguíneos*, c. 1490. 144
*Autorretrato*, c. 1512. 139

*B*
*Bacchus*, 1510-1515. 128
*Ballesta gigante*, 1480-1482. 30
*Batalla de Anghiari*, 1504-1506 112-113
*Batalla por el estandarte*, siglo XVI, Anónimo Italiano, retocado por Rubens, de un proyecto de Leonardo da Vinci. 111
*Batalla entre un dragón y un león*. 96-97
*Bebé en la matriz*, c. 1510-1512. 155
*Busto de un hombre, cara completa, y cabeza de un león*, c. 1505-1510. 134
*Busto de una joven*, 1452-1519. 6

*C*
*Cabeza de una joven desaliñada* (*La Scapiliata)*, 1500. 101
*Cráneo seccionado*, 1489. 82
*Cuatro piezas de artillería arrojando piedras en el patio de un fuerte*, c. 1503-1504. 77

*D*
*Dama con un armiño (Retrato de Cecilia Gallerani)*, 1483-1490. 56
Desconocido, copia de Leonardo da Vinci, *La Batalla de Anghiari*, 1504-1506. 112-113

*E*
*El ángel encarnado*, c. 1513-1514. 141
*El Asno y el Buey*, c. 1478-1480. 91
*El Bautismo de Cristo* (detalle), 1470-1476, Leonardo da Vinci y Andrea del Verrocchio. 15
*El Bautismo de Cristo*, 1470-1476, Leonardo da Vinci y Andrea del Verrocchio. 14
*El corazón*, c. 1512-1513. 150-151
*Estudio de anémonas en flor,* c. 1506-1508. 88
*Estudio de desnudo*, 1508-1511. 132
*Estudio de escudos y explosión de una bomba*, c. 1485-1488. 81
*Estudio de flores herbáceas*, c. 1481-1483. 87
*Estudio de Hércules y el león de Nemea*, c. 1505-1508. 72
*Estudio de oso*, c. 1480. 92
*Estudio de ropaje para una figura sentada*, ca. 1470. 10
*Estudio de ropajes para el brazo de la Virgen*, c. 1510. 122-123
*Estudio de ropajes para la Virgen*, c. 1510. 120
*Estudio de ropajes para la Virgen*, c. 1510. 121
*Estudio de un anciano*, c. 1505. 135
*Estudio de un apóstol*, c. 1495. 55
*Estudio de un torso*, c. 1511. 143
*Estudio de una mano*, c. 1483. 44
*Estudio del ángel del Bautismo de Cristo*, c. 1470, Taller de Andrea del Verrocchio. 13
*Estudio frontal de un hombre desnudo*, c. 1503-1509. 71
*Estudio para Cristo niño*, 1501-1510. 103
*Estudio para la batalla de Anghiari*, 1503-1504. 108
*Estudio para la cabeza de la Virgen*, 1508-1512. 118
*Estudio para la cabeza de Leda*, 1505. 125
*Estudio para la cabeza de Santiago y bosquejos arquitectónicos*, c. 1495. 51
*Estudio para la lucha contra el dragón*, c. 1480. 34
*Estudio para la lucha contra el dragón*, c. 1480. 35
*Estudio para La Última Cena*, c. 1495. 50
*Estudio para la Virgen y el Niño*, c. 1478-1481. 25
*Estudio para Monumento ecuestre de Sforza*, c. 1485-1490. 39
*Estudio para Monumento ecuestre de Trivulzio*, 1508-1511. 38
*Estudio para un mecanismo fortificado con dos espacios*, 1504-1508. 78-79
*Estudios anatómicos de pelvis, cóccix y pierna de una hembra y estudio de la rotación de los brazos*, c. 1509-1510. 146

*Estudios de la transmisión de fuerza y del levantamiento de una viga*, 1493-1497. 76
*Estudios de una máquina voladora con un mecanismo activado por pies y manos*, c. 1487-1490. 66
*Estudios hidrotécnicos*, c. 1480. 65

*H / I*
*Hombre de Vitruvio*, 1490. 60
*Interior del cráneo*, 1489. 83

*L*
*La Adoración de los Magos*, 1481. 26
*La Adoración de los Magos*, 1481-1482. 29
*La Anunciación*, 1472-1475. 18-19
*La Última Cena* (detalle), 1495-1498. 48
*La Última Cena*, 1495-1498. 52-53
*La Virgen del Clavel*, c. 1470. 21
*La Virgen con el Niño y ángeles*, c. 1470, Leonardo da Vinci y Andrea del Verrocchio. 9
*La Virgen Litta*, c. 1490. 47
*La Virgen y el Niño con Santa Ana*, c. 1510. 107
*Leda y el cisne*, c. 1515-1520, basado en Leonardo da Vinci 126
*Los órganos sexuales femeninos,* c. 1509. 145

*M*
*Mapa de la ciudad de Imola*, c. 1502. 84-85
*Máquina de guerra con dieciséis catapultas*, c. 1485. 62
*Máquina voladora con alas semifijas*, c. 1488-1490. 67
*Mecanismo para alternativa al movimiento continuo*, c. 1485. 63
*Mecanismos y estudios hidrotécnicos*, c. 1480. 64
*Monna Lisa (La Gioconda)* (detalle), c. 1503-1506. 114
*Monna Lisa (La Gioconda)*, c. 1503-1506. 117
*Músculos y huesos de la pierna y la cadera, estudio comparativo de los esqueletos de hombre y de caballo*, c. 1506-1508. 75

*O / P*
*Órganos para respirar, tragar y hablar*, c. 1510. 149
*Perfil de Salaï*, c. 1510. 131
*Perfil de un anciano*, c. 1495, Maestro de Pala Sforzesca. 136
*Perfil de un anciano*, siglo XVI, Atribuido a Aurelio Luini. 136
*Perfil de un anciano (Gian Giacomo Trivulzio),* c. 1510. 137
*Perfil de un anciano coronado con hojas de laurel*, c. 1506-1508. 137
*Perfil de un guerrero*, c.1475-1480. 33
*Perfil grotesco de un hombre*, c. 1485-1490. 68

*R*
*Representaciones alegóricas de varias figuras de mujeres*, c. 1480. 36
*Retrato de Isabella d'Este*, 1500. 100
*Retrato de un músico*, c. 1485. 59
*Retrato de una Dama* (*La Belle Ferronnière)*, 1495-1499. 98
*Retrato de una joven, Ginevra de Benci*, 1474-1476. 20
*Retratos de dos hombres*, c. 1487-1490. 69
*Ropajes para una figura arrodillada*, c. 1475. 16

*S*
*San Jerónimo,* 1482. 54
*San Juan Bautista*, 1513-1515. 140
*Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Juan Bautista niño*, 1499-1500. 104

*V*
*Virgen con una flor (La Virgen Benois)*, 1475-1478. 22
*Virgen de las rocas* (detalle), 1491-1508. 41
*Virgen de las rocas*, 1483-1486. 42
*Virgen de las rocas*, 1491-1508. 43

Al estudiar con pasión la naturaleza, lo mismo que las ciencias que permiten reproducirla más exactamente -anatomía, perspectiva, fisonomía-, luego, en compensación, al consultar, con la independencia que le era propia, los modelos antiguos, era imposible que no combinase la precisión con la libertad, la verdad con la belleza. Ahí, en esa emancipación definitiva, en esa plena posesión del modelado, de la iluminación y de la expresión, en esa amplitud y esa libertad se encuentra la razón de ser y la gloria del maestro: otros han podido ensayar por vías diferentes; pero ninguno ha llegado tan lejos, ninguno ha subido tan alto.